

**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE LICENCIATURA EN ARTES MUSICALES

TEMA:

Musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la orden del Fénix”, aplicando recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams.

AUTOR:

Sagñay Álvarez, Edison Andrés

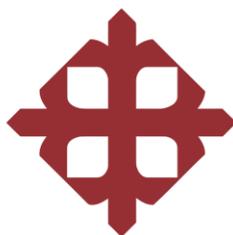
**Trabajo de aprendizaje práctico experimental previo a la obtención del título de
Licenciado en Artes Musicales**

TUTOR

Mora Cobo, Alex Fernando Mgs.

Guayaquil, Ecuador

2022



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE LICENCIATURA EN ARTES MUSICALES

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Sagñay Álvarez, Edison Andrés** como requerimiento para la obtención del título de **LICENCIADO EN ARTES MUSICALES**.

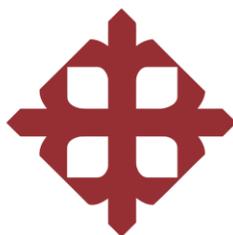
TUTOR:

Mora Cobo, Alex Fernando Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA:

Vargas Prías, Gustavo Daniel Mgs.

Guayaquil, 24 de febrero del año 2022



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Sagñay Álvarez, Edison Andrés

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación, **Musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la orden del Fénix”, aplicando recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams**, previo a la obtención del título de **LICENCIADO EN ARTES MUSICALES**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

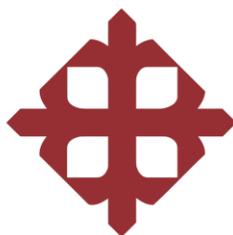
En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación referido.

Guayaquil, 24 de febrero del año 2022

EL AUTOR:

f.  _____

Sagñay Álvarez, Edison Andrés



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

AUTORIZACIÓN

Yo, Sagñay Álvarez, Edison Andrés

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación, **Musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la orden del Fénix”, aplicando recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, 14 de febrero del año 2022

EL AUTOR:

F. _____

Sagñay Álvarez, Edison Andrés



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
CARRERA ARTES MUSICALES (R)
PERIODO PERIODO B-2021

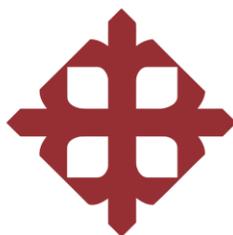
ACTA DE TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN TRABAJO DE TITULACIÓN

En sesión del día 22 de febrero de 2022, el Tribunal de Sustentación ha escuchado y evaluado el Trabajo de Titulación denominado "MUSICALIZACIÓN DE LA BATALLA ENTRE DUMBLEDORE Y VOLDEMORT, DE LA PELÍCULA "HARRY POTTER Y LA ORDEN DEL FÉNIX", APLICANDO RECURSOS COMPOSITIVOS Y TÉCNICAS ORQUESTALES DE JOHN WILLIAMS ", elaborado por el/la estudiante EDISON ANDRES SAGÑAY ALVAREZ, obteniendo el siguiente resultado:

Nombre del Docente-tutor	Nombres de los miembros del Tribunal de sustentación		
ALEX FERNANDO MORA COBO	GUSTAVO DANIEL VARGAS PRIAS	JENNY MARIA VILLAFUERTE PEÑA	LYZBETH ANDREA BADARACO ESCALANTE
Etapas de ejecución del proceso e Informe final			
10 / 10	9.50 / 10	9.50 / 10	10 / 10
	Total: 30 %	Total: 30 %	Total: 40 %
Parcial: 50 %	Parcial: 50 %		
Nota final ponderada del trabajo de título:	9.85 / 10		

Para constancia de lo actuado, el (la) Coordinador(a) de Titulación lo certifica.

Coordinador(a) de Titulación



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Vargas Prías, Gustavo Daniel Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Villafuerte Peña, Jenny María Mgs.

DOCENTE

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea Mgs.

OPONENTE

f. _____

Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva Mgs.

COORDINADORA DEL ÁREA

Guayaquil, 24 de febrero del 2022

Lcdo.
Gustavo Daniel Vargas Prías, Mgs.
Director de la carrera de Artes Musicales
Presente

Estimado Licenciado:

Sírvase encontrar a continuación el presente Print correspondiente al informe del software anti-plagio URKUND, una vez que el mismo ha sido analizado y se ha procedido en conjunto con el estudiante **EDISON ANDRÉS SAGÑAY ÁLVAREZ** a realizar la retroalimentación y correcciones respectivas de manejo de citas y referencias en el documento del Trabajo Integrador Curricular del mencionado(a) estudiante.



Document Information

Analyzed document	Tesis Edison Sagñay.docx (D127909146)
Submitted	2022-02-15T08:33:00.0000000
Submitted by	Alex Mora
Submitter email	alex.mora@cu.ucsg.edu.ec
Similarity	3%
Analysis address	alex.mora.ucsg@analysis.urkund.com

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Alex Mora Cobo".

Lic. Alex Mora Cobo, Mgs.
Reviso

AGRADECIMIENTO

A Dios, por darme la fortaleza para superar los obstáculos que se me presentaron, y la perseverancia para nunca rendirme.

A mi papá, mamá, y hermanos, por su apoyo incondicional a lo largo de mi carrera.

A mi tutor, Alex, por su guía en el desarrollo de este trabajo.

A mis amigos, compañeros, maestros, que me motivaron a seguir mis sueños, y que vieron en mí más potencial del que sentía que tenía.

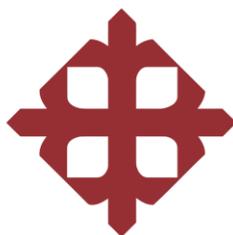
DEDICATORIA

A mis amigos y compañeros de profesión, que me acompañaron en este sueño que hoy se hace realidad.

A mis profesores, que aportaron en mi formación musical.

A mis padres, por otro logro conseguido, sin ellos no habría sido posible.

A mi abá, que siempre se ha maravillado con tener un nieto músico.



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Vargas Prías, Gustavo Daniel Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Villafuerte Peña, Jenny María Mgs.

DOCENTE

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea Mgs.

OPONENTE

Índice

Introducción	2
Capítulo I: El Problema	4
1.1 Contexto de la investigación	4
1.2 Antecedentes	5
1.3 Problema de investigación	6
1.4 Justificación	7
1.5 Objetivos	7
1.5.1 Objetivo general	7
1.5.2 Objetivos específicos	8
1.6 Preguntas de investigación	8
1.7 Marco conceptual	8
1.7.1 Musicalizar	8
1.7.2 Film scoring	9
1.7.3 Cue	9
1.7.4 Sonido	10
1.7.5 Soundscape	10
1.7.6 Orquestación	11
1.7.7 Banda Sonora	12
1.7.8 Música en el cine	12
1.7.9 Historia de la música en el cine	15
1.7.10 Funciones de la música en el cine:	18
1.7.11 Teoría de los afectos	21
1.7.12 Brillo de las escalas	22
1.7.13 John Williams (Biografía):	23
1.7.14 Recursos compositivos utilizados por John Williams:	26
1.7.15 Técnicas orquestales utilizadas por John Williams:	31
1.7.16 Función De La Música En El Drama	37
1.7.17 Estructura Dramática	37
1.7.18 Sinopsis de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”	38
1.7.19 Lord Voldemort	39
1.7.20 Albus Dumbledore	41
Capítulo II: Diseño De La Investigación	41
2.1 Metodología	41
2.2 Enfoque	42
2.3 Alcance	42
2.4 Instrumentos de investigación	43
2.4.1 Análisis documental	43
2.4.2 Análisis de audio y video	43
2.4.3 Análisis argumental	43
2.4.4 Análisis de transcripciones	44
2.5 Resultados	44
2.5.1 Análisis documental	44

2.5.2	Análisis de audio y vídeo	46
2.5.3	Análisis argumental	46
2.5.4	Análisis de transcripciones	49
	Capítulo III: La Propuesta	52
3.1	Título de la propuesta	52
3.2	Justificación de la propuesta	52
3.3	Objetivo de la propuesta	53
3.4	Estructura dramática	53
3.5	Descripción	53
3.6	Guion Musical	54
3.7	Instrumentación musical	56
3.8	Análisis de composición	56
3.8.1	Leitmotiv de Dumbledore	56
3.8.2	Leitmotiv de Lord Voldemort	57
3.8.3	Leitmotiv de la serpiente de fuego	57
3.8.4	Mickey mousing	58
3.8.5	Transformación temática del leitmotiv de Dumbledore	59
3.8.6	Transformación temática del leitmotiv de Voldemort	62
	Conclusiones	64
	Recomendaciones	65
	Referencias	66
	Anexos	76

Índice de tablas

TABLA 1	6
TABLA 2	13
TABLA 3	15
TABLA 4	25
TABLA 8	31
TABLA 9	38
TABLA 10	46
TABLA 11	50
TABLA 12	51
TABLA 13	52
TABLA 14	53
TABLA 15	55
TABLA 16	56

Índice de figuras

FIGURA 1.....	22
FIGURA 2.....	23
FIGURA 3.....	27
FIGURA 4.....	27
FIGURA 5.....	28
FIGURA 6.....	28
FIGURA 7.....	29
FIGURA 8.....	29
FIGURA 9.....	30
FIGURA 10.....	30
FIGURA 11.....	30
FIGURA 12.....	32
FIGURA 13.....	32
FIGURA 14.....	33
FIGURA 15.....	33
FIGURA 16.....	34
FIGURA 17.....	34
FIGURA 18.....	35
FIGURA 19.....	36
FIGURA 20.....	36
FIGURA 21.....	37
FIGURA 22.....	57
FIGURA 23.....	57
FIGURA 24.....	58
FIGURA 25.....	58
FIGURA 26.....	59
FIGURA 27.....	60
FIGURA 28.....	61
FIGURA 29.....	62

RESUMEN

En este trabajo de titulación se elaboró la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”. Para la creación de esta música se aplicaron recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams, utilizados en los temas “Duel of the Fates”, “Battle of Heroes” y “Imperial Attack” de la película “Star Wars Episode III: Revenge of the Sith”, y “Star Wars Episode IV: A New Hope”. El enfoque de esta investigación fue cualitativo, de tipo descriptivo no probabilístico. Los instrumentos de recolección de datos que se usaron son: análisis documental, análisis de transcripciones, partituras y grabaciones de audio y video. Al concluir este proceso de investigación y creación musical, se logró presentar algunas técnicas orquestales y recursos compositivos de John Williams, mostrando un modelo paso a paso de cómo se puede estructurar y elaborar la música en el formato audiovisual, con lo cual se pretende impulsar el crecimiento de la composición musical cinematográfica en Ecuador, tomando de referencia a uno de los compositores de música cinematográfica más reconocidos del siglo XXI.

Palabras Clave: musicalización, banda sonora, música cinematográfica, Harry Potter, Star Wars, Imperial Attack, Duel of the Fates, Battle of Heroes, técnicas de orquestación, recursos compositivos, John Williams

ABSTRACT

This work has the purpose of musicalizing the scene of the battle between Dumbledore and Voldemort, from the movie "Harry Potter and the Order of the Phoenix". For the creation of this music, compositional resources and orchestral techniques by John Williams were applied, used in the songs "Duel of the Fates", "Battle of Heroes" and "Imperial Attack" from the movie "Star Wars Episode III: Revenge of the Sith", and "Star Wars Episode IV: A New Hope". The focus of this research was qualitative, descriptive, not probabilistic. The data collection instruments used are: documentary analysis, analysis of transcripts, scores, and audio and video recordings. At the end of this process of research and musical creation, it was possible to present some orchestral techniques and compositional resources of John Williams, showing a step-by-step process of how music can be structured and elaborated in the audiovisual format. It is intended to promote the growth of the cinematographic musical composition in Ecuador, taking as a reference one of the most recognized composers of cinematographic music of the XXI century.

Keywords: composition, soundtrack, film scoring, Harry Potter, Star Wars, Duel of the Fates, Imperial Attack, Battle of Heroes, orchestration techniques, John Williams

Introducción

Es muy difícil encontrar actualmente una película que no tenga algún tipo de acompañamiento musical. La música otorga diversos aportes al lenguaje cinematográfico, que enriquecen la experiencia del público, logrando transmitir emociones. Por esta razón es de gran importancia, ya que genera la atmósfera en la cual se va a desarrollar la obra (La importancia de la música, 2010, citado en Muñoz, 2017).

Se espera que los grandes compositores hagan música especial para cada obra audiovisual en la que trabajan, deseando que los directores de las orquestas cinematográficas se preocupen con esmero por la labor que se les encarga. Según Gil Zulueta (2019) “... es dignificar la misión de los artistas músicos, llamando la atención con ejecuciones esmeradas, distraer a los oyentes interesándoles y, sobre todo, subrayar la acción del film para que las emociones de arte sean más radicales y menos pasajeras...” un punto de vista que podemos relacionar con la producción de música para cine.

Gonzalo Díaz (2011) afirma que, a diferencia del compositor de música para concierto, el músico de cine debe tener en cuenta que su trabajo sólo tiene sentido si contribuye a que la película funcione en su totalidad, considerando que su prioridad debe ser el bien común del proyecto. Es necesario que la película se entienda como un todo, por lo que la música debe ayudar técnica, narrativa y emocionalmente a la comprensión del espectador.

En este trabajo de investigación se propuso musicalizar la batalla entre Dumbledore y Voldemort. Se determinó la selección de este fragmento de la película, aprovechando que la escena original esta sonorizada, pero casi no posee acompañamiento musical. Por esta razón, se pretende crear una música que funcione adecuadamente con

la sonorización y la estructura dramática de la escena. La composición introduce elementos musicales de la saga Star Wars, utilizando patrones melódicos, armónicos, rítmicos y motivicos de las obras analizadas: “Imperial Attack”, “Duel of the Fates” y “Battle of Heroes”.

A continuación, se presentarán los capítulos que constituyen el desarrollo de esta investigación. En el primer capítulo se hablará del “problema”, refiriéndose a la necesidad que este trabajo busca satisfacer (la ausencia de composición musical ecuatoriana para cine) y por ende su propósito (promover el desarrollo del mismo). Allí se encuentra el contexto de la investigación, varios antecedentes, los objetivos del estudio y algunos conceptos que se emplearán en la composición del producto final.

En el segundo capítulo se detallarán aspectos del diseño de la investigación, tales como la metodología utilizada, el enfoque, el alcance y los instrumentos de recolección de datos, junto a los resultados obtenidos. En el tercer capítulo se mostrará la propuesta como tal, donde se explicará el proceso que se llevó a cabo para la creación del producto final. Allí se manifiestan análisis musicales, la estructura dramática de la escena y los elementos musicales de referencia, tomando los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams, de los temas “Duel of the Fates” “Imperial Attack” y “Battle of Heroes”, de la saga Star Wars.

Finalmente se presentan las conclusiones del trabajo realizado en esta investigación, relacionando todos los recursos compositivos y las técnicas orquestales aprendidas del reconocido compositor cinematográfico John Williams, a la aplicación práctica para la creación de música para cine. Además, se expondrá si este estudio pudo resolver las preguntas de investigación y si se cumplió el objetivo planteado. También se brindarán algunas recomendaciones para investigaciones similares en el futuro.

Capítulo I: El Problema

1.1 Contexto de la investigación

En Ecuador no hay un desarrollo en la composición musical cinematográfica. Tal como afirmó el sonidista ecuatoriano Luzuriaga en un artículo de La Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (Sayce, 2018) “El cine de autor al que Ecuador está acostumbrado, no suele utilizar música; más bien existe una tendencia a disminuir este recurso”. Varios son los factores que mantienen esta tendencia, como la falta de recursos, pero también ocurre por el desconocimiento del equipo técnico. (Galaz, 2019, en Marín y Ortega, 2019), afirma que existe una ausencia en la educación musical de los directores y productores, por lo que no son conscientes de la importancia del sonido. Por esta razón, se busca dejar un precedente para la elaboración de trabajos semejantes en el futuro.

Para esta investigación se escogió una escena de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix” donde se protagoniza un enfrentamiento entre los dos personajes más poderosos de la saga. Pese a ser un acontecimiento de suma importancia en la trama de la historia, y de tener un gran impacto emocional, extrañamente la batalla casi no posee música, ya sea por falta de tiempo o porque así quiso presentarlo el director. Por esta razón, se busca demostrar a través de esta obra contemporánea, como la música puede enriquecer el lenguaje cinematográfico.

Para componer música es indispensable tener referencias, por lo cual se consideró a John Williams, no solamente en virtud de las grandes obras musicales que ha realizado a lo largo de su trayectoria profesional, galardonado con premios como los Óscar, los BAFTA, los Grammy, Globo de Oro, los AFI, y un largo etc. Sino también por ser partícipe de los inicios de la saga de Harry Potter. Cabe recalcar que, a lo largo de las 8 películas que constituyen la saga, hubo cuatro cambios de director y cuatro cambios de

compositor de la banda sonora, donde John Williams contribuyó en la banda sonora de las tres primeras películas. Por tanto, en honor al origen de la “magia” que hay en la música de Harry Potter, también se buscó darle continuidad a la esencia de John Williams, a través de los recursos y técnicas que él utiliza.

Este trabajo fue realizado bajo la supervisión de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, tras haber culminado la carrera de Artes Musicales, cuyos estudios asentaron las bases teóricas y prácticas para la aplicación de esta investigación y la creación del producto musical.

1.2 Antecedentes

En España, Juan J. Molina (2021), de la Universidad Complutense de Madrid, en su tesis titulada “El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película El Imperio Contraataca, desde el punto de vista de su articulación con la imagen”, presenta un modelo de análisis sobre la funcionalidad de los *leitmotifs* de John Williams en el tema “*The Empire Strikes Back*” de 1982, desde un punto de vista compositivo y orquestal. En este mismo trabajo se pudieron observar algunas herramientas para la composición de música audiovisual en el género ficción, basados en el compositor John Williams.

También en España, en la Universidad Politécnica de Valencia, Rosa Adrià Llopis (2017), en su trabajo investigativo “Elementos narrativos de John Williams para la película E.T. El extraterrestre”, analiza la música de Williams a través de sus métodos y estilos de composición. Bajo un enfoque semántico, describe aspectos narrativos a través de la orquestación utilizada por el mencionado compositor.

En Colombia, en la ciudad de Bogotá, Roberto Carlos Cortés Obregón (2008) musicalizó un cortometraje llamado “Esperanza Ciega”, tomando como referencia el

tema principal de *Jurassic Park*, compuesto por John Williams. En este trabajo se analizaron a profundidad aspectos compositivos del tema, tanto en el campo melódico, armónico y rítmico. De esta manera, Cortés describe cómo se va desarrollando la melodía y la armonía a lo largo de la pieza, y cómo a través de los recursos utilizados por Williams, podemos experimentar y crear nuevas ideas musicales. Además, nos muestra cómo fue el proceso de grabación de su composición, en las diferentes etapas de producción.

En Ecuador, en la ciudad Guayaquil, encontramos un trabajo de tesis realizado por Josué Nieto (2021), de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, con el título “Musicalización de la escena final de la película *El niño con el pijama de rayas*, utilizando los recursos armónicos y orquestales de los temas *Goodbye Brother* y *Light of the seven* de Ramin Djawadi. En dicho trabajo, se analizaron los recursos narrativos, técnicos y dramáticos de la escena de la cámara de gas, para luego ser musicalizados con los recursos armónicos y orquestales de los temas *Goodbye Brother* y *Light of the seven*.

1.3 Problema de investigación

¿Cómo aplicar los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams en la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort?

Tabla 1

Planteamiento del Problema

Objeto de estudio	Campo de acción	Tema de investigación
Recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams.	Teoría musical, patrones melódicos, armónicos, rítmicos, motivicos y su aplicación.	Aplicación de los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams para la musicalización de la batalla

		entre Dumbledore y Voldemort.
--	--	----------------------------------

1.4 Justificación

Esta investigación tiene la finalidad de generar interés en la composición musical cinematográfica, a través de la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”. Este proyecto fue posible gracias a investigaciones documentales, de audio y video, estudio del *film scoring* y de la música del compositor John Williams, utilizada en las películas “Star Wars Episode IV: A New Hope” y “Star Wars Episode III: Revenge Of The Sith”, en los temas “Duel of the Fates” “Imperial Attack” y “Battle of Heroes”. Al extraer la información musical de los tres temas en las que dicho compositor ha colaborado, se determinaron herramientas tales como las formas de musicalizar escenas y de composición experimental.

Con la realización de este trabajo se consiguió un aporte en la creación de material artístico, tanto en el área musical como visual. Además, presentando el proceso creativo/compositivo en la musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, se brindan herramientas de gran utilidad para la comunidad de músicos, estudiantes, y académicos como un aporte al desarrollo de propuestas que estén enfocadas en la composición de música para cine.

1.5 Objetivos

1.5.1 *Objetivo general*

Musicalizar la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix” utilizando los recursos compositivos y las técnicas orquestales de la música cinematográfica de John Williams.

1.5.2 *Objetivos específicos*

- Analizar los recursos compositivos y las técnicas orquestales de música para cine de John Williams, utilizadas en los temas “Duel of the Fates” “Imperial Attack” y “Battle of Heroes”.
- Considerar la estructura dramática de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix” para la selección de los recursos compositivos y las técnicas orquestales analizadas anteriormente.
- Aplicar los recursos y las técnicas seleccionadas, en la musicalización de la escena la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”.

1.6 Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los recursos compositivos y las técnicas orquestales utilizados en “Duel of the Fates” “Imperial Attack” y “Battle of Heroes” por John Williams?
- ¿Cuál es la estructura dramática de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”?
- ¿Cómo implementar los recursos compositivos y las técnicas orquestales obtenidos en la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”?

1.7 Marco conceptual

1.7.1 *Musicalizar*

La composición musical es el arte que tiene como objeto la creación de una obra o pieza musical. Según Kaschub y Smith (2009), el compositor se basa en todo el aprendizaje musical previo para construir obras que representen de manera única

perspectivas sobre y en la música. Hay una percepción generalizada de que los procesos compositivos están más impulsados por reglas teóricas y convenciones estilísticas; pero Moir y Medboe (2015) manifiestan que la música surge a través del proceso de tocar, experimentar, ajustar y esculpir el sonido.

1.7.2 *Film scoring*

El film scoring se refiere a la música generalmente orquestada e instrumental, compuesta específicamente para acompañar las escenas de una película y apoyar la narración cinematográfica. Para Rosa Adrià (2017), escribir música para cine implica entrar en la imaginación del autor, desarrollando todo un bagaje de recursos técnicos y expresivos capaces de despertar en el espectador el sentido de lo narrado, de sus paisajes, personajes y conflictos. Según Davis (1999) la composición de música cinematográfica exitosa no se alcanza solo escribiendo buena música, se logra escribiendo buena música que apoye una situación dramática... esto significa encontrar el corazón de la película, su alma, y expresarla en música. Según Chion 85, cuando la música es colocada en una película, debemos entender que es una pieza de un todo, y es en ese todo que debemos esforzarnos en comprender y sentir. Para Xalabarder (2006), “un buen compositor de cine no es el que mejor música escribe, sino el que logra hacer mejor cine con ella”. En otras palabras, la mejor música de cine es la que mejor se ve, no la que mejor se escucha.

1.7.3 *Cue*

Según Suárez y Maruri (2017), el cue es el inicio y final de la música en una escena, es decir donde empieza y termina la escena se tiene que dar comienzo y finalizar el Cue, sin poder extenderse más allá de la escena. Para Barraza et al. (2011), el *cue* es cada pieza musical insertada en una película, y es sumamente importante que no pierda

sentido cuando llega a una sincronización; es decir, que no suene como un montaje o un parche de la imagen, sino que resulte coherente con lo que se está viendo en la escena.

1.7.4 Sonido

Para Gustems (2012), el sonido es un movimiento ondulatorio provocado por la vibración de un cuerpo en un medio elástico (aire, agua, etc.), percibido por la excitación del mecanismo del oído que da lugar a diferentes sensaciones.

1.7.5 Soundscape

El diseño de ambientes sonoros constituye la combinación de pequeñas composiciones y efectos de sonido que acompañan la escena, formando parte de la banda sonora de una obra audiovisual, con el objetivo de enriquecer la experiencia del espectador. Se trata, en otras palabras, de un segmento del ambiente sonoro que, acotado desde la escucha consciente, convertimos en objeto de atención, con fines estéticos o documentales (Llorca, 2017). El paisaje sonoro crea potencialmente un sentido más claro de lugar y pertenencia tanto para el compositor como para el oyente, ya que la esencia de la composición del paisaje sonoro es la transmisión artística y sónica de significados sobre el lugar, el tiempo, los entornos y la percepción auditiva (Westerkamp 1999, citado en Martin, 2018).

El campo sonoro existe en la medida que quienes lo perciben le otorgan un significado en conexión con su entorno, así lo mencionó Truax (1984, citándose a sí mismo en 1996) cuando expuso que el sonido ambiental adquiere su significado tanto en términos de sus propias propiedades como en términos de su relación con el contexto; y cómo es entendido, pudiendo ser “solo” un ruido (Truax, 2001). Westerkamp (1988) mencionó que nuestra atención hacia el paisaje sonoro está en constante cambio, es un

entorno de apoyo que nos brinda información significativa para nuestra existencia y necesaria para nuestra supervivencia y cordura.

A medida que las composiciones de paisajes sonoros incorporan elementos narrativos y abstractos en su lenguaje, un desarrollo adicional es crear espacios completamente imaginarios, pero hiperrealistas (Truax, 2012). Se invita al oyente no solo a identificar los elementos de un paisaje sonoro, sino a meditar sobre sus asociaciones y significados inherentes. Schafer (1977) en su libro *The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, manifestó que solo una apreciación total del entorno acústico puede darnos los recursos para mejorar la orquestación del paisaje sonoro.

Para los realizadores de una película, cuando hablan sobre la dimensión sonora, es muy común el debate sobre la presencia que debe tener la música en una película (Barraza et al., 2011). Para Truax (2001), la idea del paisaje sonoro no es principalmente musical sino comunicacional. Según Kelman (2010), si hay que diferenciar sonidos importantes de otros menos importantes, significa que el paisaje sonoro solo importa como una especie de fondo para la adjudicación de experiencias sonoras por parte del oyente. “En la alternativa entre la que la música sea escuchada o sólo sea oída, lo único que parece firme es que, como mínimo, debe ser oída pues, de lo contrario, sería poco útil y suprimible” (Xalabarder, 2006).

1.7.6 Orquestación

Según Adrià (2017), para orquestar una banda sonora es importante saber que la melodía servirá como hilo conductor de la película para los espectadores; y se deben considerar varios aspectos como el ritmo, la armonía, los timbres, etc.

1.7.7 Banda Sonora

La banda sonora es la parte sonora de una proyección audiovisual, sea este una película, un videojuego, un programa de televisión, etcétera. “La música y el sonido pasaron a ser un elemento organizado intencionalmente... apreciamos una dependencia entre las artes; la música y la imagen interactúan, tal como ocurre en la ópera” (Gustems, 2012). Marín y Ortega (2019) afirman que en las películas, el sonido se vuelve una información fundamental anclada al mensaje que se desea transmitir, y puede mejorar la comprensión de una acción, evocando angustia, enamoramiento, temor, etc.

Aaron Copland (2008) menciona que, a diferencia de la música clásica para concierto, la música de cine es irregular y muy ecléctica; todo recurso musical es válido si consigue conectar emocional o significativamente con el público. Por lo tanto, la banda sonora prepara de algún modo las emociones del espectador, se adelanta a la imagen y predispone a la percepción de una historia o de un mensaje. El papel de la banda sonora resulta imprescindible puesto que condiciona, de alguna manera, la actitud del espectador frente al contenido ofrecido por un medio audiovisual, y de esta manera, determina la comprensión del mensaje (E. Martínez y Segura, 2014). El silencio en una banda sonora también es importante, puede ser un elemento inquietante o anticipador, crear contrastes rítmicos o estados de ánimo (Adrià, 2017). Chion (1997), afirma que el silencio en una escena de una película no es simplemente ausencia de ruido; no se produce sino cuando se introduce por medio de un contexto o preparación, la cual consiste, en el más sencillo de los casos, en hacerlo preceder de una escena especialmente ruidosa.

1.7.8 Música en el cine

La música de Cine se define como aquella que aparece sincronizada con la imagen en el transcurso de una producción audiovisual cinematográfica, sea ésta de ficción o

documental, cortometraje o largometraje (Díaz Yerro, 2011). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* también menciona que dicha música puede ser “compuesta y arreglada, recopilada o improvisada” y que “está grabada como una pista sobre la película y se reproduce en perfecta sincronía con la imagen proyectada” (Cooke, 2001). Sin embargo, no consiste solo en la simple aplicación de música mientras se proyecta una película, para Xalabarder (2006), esta puede participar de modo activo en su dinamización, explicación, ritmo, e incluso puede aportar nuevos elementos que el filme necesite, pero que por sí mismo no puede ofrecer. Para García y Morales (2013), la música acompaña los diálogos y constituye un componente fundamental en el cine, no solo como elemento estético, sino como facilitador de conocimiento y activador emocional. Según Frisón (2015), dentro del cine, la música ha sido utilizada como una herramienta, cuyo uso implica una interacción con la imagen; ya sea para apoyar lo visible o para producir un renovado significado.

Para Guerra (2010), la música en el cine tiene dos tipologías, una en relación a la forma de aplicación y otra en relación a la actitud, como podemos ver en la Tabla 2.

Tabla 2

Tipologías de la Música en el Cine: Forma de aplicación y Actitud de la Escena

<p>En relación con la forma de aplicación:</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diegética: Es aquella que pertenece a la diégesis, es decir, es música que sucede dentro de la escena y que puede ser escuchada por los personajes. ▪ Incidental o extradiegética: Que no pertenece a la diégesis y por lo tanto solo es escuchada por el espectador. ▪ Metadiegética: La música que es escuchada por un personaje, pero no esta sonando objetivamente en la escena. Es decir, es
---	---

	música que un personaje imagina, sueña, evoca o simplemente escucha “dentro de su cabeza”.
En relación con su actitud:	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Empática: Es aquella música que trabaja en el mismo sentido dramático de la escena, como objetivación emocional de la misma y por lo tanto su fortalecimiento y confirmación. ▪ Anempática: Es aquella música que sigue su propia línea emocional, indiferente o contraria a la línea emocional de la escena para hacer contraste.

En el libro “La música y el cine” de Chion (1997), se reafirman estos conceptos. Chion llama a la música empática el efecto por el cual la música se adhiere al sentimiento de la escena o el personaje: dolor, preocupación, emoción, alegría, etc. Por otro lado, el mismo autor manifiesta que la música anempática produce un efecto contrario; es decir, una música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras, o una música muy tensa e inquietante ante un paisaje de calma. Un claro ejemplo que planteó en su libro es la escena de un asesinato donde el crimen aparece al son alegre de un organillo o una pianola.

Existen otros enfoques que clasifican a la música cinematográfica en cuatro tipos (Gustems, 2015, como se citó en Cárdenas y Herrera, 2020), en función de su origen, la percepción del espectador, la vinculación con la escena y el número de veces que la música se repite, como podemos observar en la Tabla 3:

Tabla 3*Tipologías de la Música en el Cine: Origen, Espectador, Vinculación y Número*

En relación con su origen:	Preexistente: Que se compuso antes de la película. Original: Que se compuso específicamente para la película.
En relación con el espectador, puede ser:	Emocional: Que transmite emoción. Intelectual: Que transmite información.
En relación con la vinculación:	Integrada: Donde la escena se explica por la música y viceversa. No integrada: Donde apenas pasaría nada si la música no estuviera en la escena.
En relación con el número:	Repetida: Pues aparece más de una vez y a lo largo del filme su significado es el mismo. Variada: Ya que no se repite y a lo largo del filme su significado es el mismo. Repercutida: Pues se repite, aunque, durante el filme, su significado no es igual, sino que va cambiando.

1.7.9 Historia de la música en el cine

La primera proyección cinematográfica fue realizada por los hermanos Lumiere en 1895, en el “Grand Café” (Michel Chion, 2004). Entre sus obras destacan: “Salida de la Fábrica” (1895); “Merienda del Bebé” (1895); y “Llegada del tren a la ciudad” (1896). A pesar de que el cine mudo se caracterizó por la completa ausencia de diálogos y efectos sonoros o ambientales, a finales del siglo XIX se incluyeron técnicas de acompañamiento musical; ya sea un pianista, un trompetista o un conjunto de percusionistas que

interpretaban piezas musicales, hacían que la música obtuviera un valor dramático a partir de la imagen (Barraza et al., 2011). Sin embargo, para Molina (2021), antes de los Lumiere, la música ya se usaba en otros formatos artísticos, en géneros como la ópera donde lo representativo y musical se complementan al uso de la música en el teatro.

“La música siempre ha estado presente en la cinematografía, ya que incluso en la época del cine mudo, los hermanos Luis y Auguste Lumière proyectaron, en París, una serie de pequeños fragmentos cinematográficos con la ayuda de un grupo de músicos que tenían la misión de acompañar el desarrollo las imágenes.” (Barraza et al., 2011).

Frisón (2015) afirma que, desde las primeras proyecciones cinematográficas hasta la incursión del sonido en la pantalla cine, la música y el ruido nunca estuvieron ausentes, aunque fueran elemento externos a lo visualizado en pantalla; y era la escucha de las palabras, lo que diferenciaba al cine de otras representaciones. Según Cortés (2008), “la época clásica del cine mudo, cuando este se paseaba por los grandes teatros de Europa y América, se acompañaba regularmente de una atmósfera musical organizada”.

“Durante los años veinte, se produce una subordinación al repertorio clásico y la ópera, con una música altamente cinética, que se adaptaba ajustadamente a las diferentes escenas y situaciones del film: una vez libre de la tiranía de la línea melódica, la música puede descomponerse en una especie de diminutos racimos o células, y manipularse e introducirse en la película con mayor precisión” (Sedeño, 2004).

Para Chion (2004), las primeras películas deberían llamarse “sordas”; ya que, ni los espectadores de aquella época decían que iban a ver una película “muda”, ni los de ahora dicen que van a ver una “hablada”. Frisón (2015) también menciona que, el hecho

de no poder oír lo transcurrido a nivel sónico lo ocurrido en la pantalla, ocasionaba a los espectadores una persistente sensación de privación, y por eso el cine era sordo, no mudo.

En 1926 se estrenó la película “Don Juan”, dirigida por Alan Crosland, con arreglos musicales de Luis Silvers, producida por la Warner Bros. Este es el primer largometraje de la compañía en contar con el sistema Vitaphone, el primer sistema para cine sonoro desarrollado por las compañías Bell Telephone Laboratories y Western Electric (Sánchez, 2018), que incorporaba por primera vez una banda sonora original. Un año más tarde, el mismo realizador estrenaba *El cantante de jazz*, que también era “muda” pero incluía ya palabras cantadas (Radigales, 2008). “Será a partir de esta fecha simbólica, 1927, cuando todo el cine anterior se califique retrospectivamente como mudo, del mismo modo que tal vez un día, refiriéndose al cine hablado, se lo defina retrospectivamente como cine plano” (Michel Chion, 2004).

“Las canciones que el público oyó interpretar a Al Jonson en “El cantante de jazz” (1927) marcaron el fin del cine mudo. Más allá de la pura anécdota, conviene señalar que el lanzamiento del cine sonoro estuvo vinculado al espectáculo musical. Como medio de diversión de masas, el primer cine sonoro concedió la primacía, o al menos un lugar importante, a las actuaciones musicales, imponiéndose lo auditivo sobre lo visual” (De la Plaza y Redondo, 1993).

La práctica definitiva se instala cuando directores y compositores musicales comienzan a trabajar conjuntamente para la música específica de un filme (Barraza et al., 2011). En 1941 el director Orson Welles y el compositor Bernard Herrmann supervisan la creación de la película “Ciudadano Kane”, en Estados Unidos. “Su obra modernizó el

lenguaje musical en Hollywood y consiguió que las orquestaciones y armonías innovadoras fueran ampliamente aceptadas”(Russell y Young, 2001).

Este período comprendido entre los finales de los años 20 y principios de los 60 se conoció como la “Era de Oro de Hollywood” (Alamillo, 2021), debido al establecimiento de las grandes productoras cinematográficas como Twenty Century Fox, Metro Goldwing Meyer y Universal Studios. Gracias a los avances tecnológicos y al *star system*, una práctica de los estudios de Hollywood, que consistía en la contratación de actores específicos por largos períodos de tiempo, y así disponer de un reparto fijo para sus películas y a su vez, explotar su imagen (Alamillo, 2021), las grandes productoras comenzaron a producir una gran cantidad de películas.

Durante esta misma década en Estados Unidos nacen los populares thrillers que incluyen en los filmes efectos sonoros para describir el inusual estado mental de los protagonistas de producciones como, por ejemplo, “Psicosis”, producida en 1960 (Barraza et al., 2011). “Se trata de una banda sonora que todavía hoy conserva su fuerza y frescura, y constituye una buena muestra de cómo la música de cine puede evolucionar...”. (Russell y Young, 2001).

John Williams, compositor de la partitura de la película “Tiburón” (1975), reinventó el uso de la música de la misma forma como se hacía en los orígenes del cine: con una orquesta y partituras con una clara tendencia hacia la composición sinfónica como complemento dramático al relato audiovisual que podemos presenciar en películas como “Star Wars” (1977), “Superman” (1978), o “E.T.” (1982), entre otras (Barraza et al., 2011)

1.7.10 Funciones de la música en el cine:

Richard Davis (1999), en su libro *Complete guide to film scoring*, agrupa las distintas funciones dramáticas de la música en el cine en tres grandes categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas:

Físicas:

- La banda sonora musical puede acompañar el movimiento en la imagen (del protagonista, de un vehículo, etc., o incluso de la cámara).
- Enmarcar la trama geográficamente (por ejemplo, música con toques árabes para una película que se desarrolla en Marruecos).
- Socialmente/culturalmente (por ejemplo, música rap para un suburbio, o música clásica para un personaje refinado)
- Temporalmente/ históricamente (por ejemplo, uso de instrumentos propios de la música antigua como el laúd y de armonías modales en una película medieval, etc.)
- Crear una atmósfera que nos sitúe a una hora del día (mediodía, noche, etc.), o en un espacio concreto (el campo abierto, el mar, una gran ciudad, bajo el agua, interior de una habitación, ...), o recrear las condiciones atmosféricas (lluvia, sol, nieve, etc.)

Psicológicas:

- La música puede dar el tono general para una historia, subrayar estados de ánimo de los protagonistas (evidentes u ocultos) o cambios emocionales (por ejemplo, enfado repentino).
- Crear un estado de ánimo en el espectador, dar información de lo que no vemos (por ejemplo, personajes que se sitúan o esconden fuera del campo visual).

- Preparar a la audiencia para un susto o shock (dando información muy poco a poco, o parando la música antes del susto).
- Engañar al público, dar sensación conclusiva o de resolución al término del largometraje (lo cual no siempre sucede), etc.

Técnicas:

- Puede dar continuidad al montaje a pequeña escala, funcionando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia.
- Crear continuidad a gran escala (película entera), por ejemplo a través del uso de temas, leitmotifs, timbres, combinaciones instrumentales o texturas, que se repiten y/o desarrollan a lo largo de todo el film asociados con determinados personajes, emociones, lugares, etc.

Por otro lado, según las investigaciones de García, citado en Muñoz (2017), en el campo cinematográfico, algunas de las funciones más relevantes de la música son:

- Ambientar una historia en relación a su origen.
- Descifrar los sentimientos de los personajes.
- Acompañar diálogos con escenas sentimentales o dramáticas.
- Sustituir diálogos innecesarios.
- Conectar escenas, para lograr una mayor comprensión del mensaje.
- Influir en los sentimientos del espectador.

Con tantas funciones a su cargo, podemos argumentar que el cine no funciona de la misma manera sin música. “La música es el arte mediante el cual se expresan sentimientos, circunstancias, pensamientos e ideas que van a conmover la sensibilidad del individuo y a producir una transformación psicológica en él” (Vargas, 2008). Si bien

es cierto en sus orígenes en blanco y negro carecía de esta, hoy en día es un complemento indispensable; ya que incrementa la susceptibilidad del espectador (Muñoz, 2017).

1.7.11 Teoría de los afectos

Sag (2008) afirma que ya en el renacimiento, la música de los madrigales se relacionaba a los estados anímicos que surgían del texto. En el barroco, había una gran afición a este tipo de representaciones, dando origen a la doctrina de los afectos, que asentaba las bases para representar en la música las pasiones y los sentimientos. Según Forero y Murillo (2019), para Descartes existen cinco tipos de afectos básicos:

- Influir en los sentimientos del espectador.
- Amor o Admiración: El pulso se vuelve más fuerte; se siente calor en el pecho.
- Odio: El pulso es desigual, se vuelve débil, calor es áspero, pérdida del apetito.
- Alegría: Pulso constante y muchas veces más rápido, calor abrazador en el pecho, sensación agradable.
- Tristeza: Pulso débil, lento pero cambiante, se sienten ataduras que aprietan, témpanos que hielan.
- Deseo: Se avivan todos los sentidos, se mueve mayor cantidad de espíritus animales en el cerebro y de este a todas las partes del cuerpo.

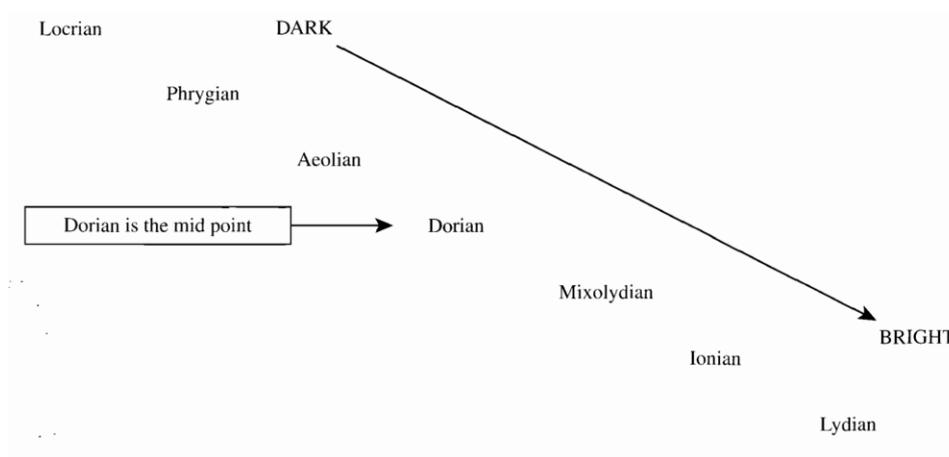
Sag también manifiesta que, para expresar alegría se usaba el modo mayor, en un registro agudo, manteniendo consonancia y tiempos rápidos; en cambio, para representar tristeza, se utilizaba el modo menor, en un registro grave, con ciertas disonancias y tiempos lentos. En cuanto a la interpretación musical se pueden utilizar técnicas como el staccato, para evocar alegría, o legato para simbolizar tristeza.

1.7.12 Brillo de las escalas

Según Adam Neely (2016), basándose en el libro *Modality* de Jeff Brent y Schell Barkley (2011), los acordes mayores por su sonoridad denotan “brillantez” y los acordes menores denotan “oscuridad”. El brillo puede ser definido como “el tamaño relativo de los intervalos en un acorde o escala, por ello, los intervalos más amplios pueden percibirse más brillantes que los cortos” (Jiménez y Menoscal, 2018). Sin embargo, esto no significa que el intervalo será más alegre mientras más brillo tenga. Para Hernández (2020), a pesar de que los acordes aumentados sean más “brillosos”, por la disonancia, denotan una sonoridad mucho más amarga al oído. Según Rawlins y Bahha (2005) bajo ciertas circunstancias, el grado de disonancia deseado dictará la elección del modo; y los modos pueden clasificarse, en orden de tensión decreciente, como podemos observar en la Figura 1:

Figura 1

Clasificación de los Modos en Orden de Tensión



Como podemos observar en la imagen, los modos griegos pueden ser clasificados por el “brillo” de su sonoridad, siendo lidio el modo más brillante y locrio el más oscuro, con dórico en el punto medio (Brent y Barkley, 2011). Podemos considerar al modo dórico como el centro por su sonoridad ambivalente, caracterizado por “tener un sonido

tenueamente melancólico, oscuro y suave, pero con un tinte dual entre feliz y triste” (Rothman, 2014).

Sarmiento (2020) evidencia que, al invertir la estructura de una escala, tal como se muestra en la parte inferior de la Figura 2, se obtiene su opuesto. Parte del modo dórico como centro, porque al invertir su estructura, la escala resultante vuelve a ser dórica. Los números +1, +2, +3 se refieren al aumento de sostenidos de una escala con relación al centro dórico; y los números -1, -2, -3 se refieren al aumento de bemoles con relación al centro dórico. De esta manera, podemos utilizar esta clasificación como una herramienta de composición musical, eligiendo desde un punto de vista técnico, la intención melódica que se busca proyectar en la pieza musical.

Figura 2

Teoría del Brillo de las Escalas

TEORÍA DEL BRILLO DE LAS ESCALAS DAVID SARMIENTO

EXPLICA DE FORMA TÉCNICA PORQUÉ ALGUNOS MODOS SE PERCIENEN MÁS "ALEGRES" (BRILANTES) O MÁS "TRISTES" (OSCUROS)

G
C
F
Bb
Eb
Ab
Db
-C

C LIDIO +3
C JÓNICO -2
C MIXOLIDIO +1
C DÓRICO 0
C EÓLICO -1
C FRIGIO -2
C LOCRIO -3

INVERSIÓN DE LA ESCALA MIXOLIDIA -1
RESULTA EN ESCALA LIDICA -1

R 9 b3 11 5 b13 b7 R

1.7.13 John Williams (Biografía):

John Towner Williams nació el 8 de febrero de 1932, en Floral Park, Nueva York. Es un compositor, director de orquesta, pianista y trombonista estadounidense. Desde sus 7 años aprendió a tocar piano y varios instrumentos como la batería el clarinete, trompeta y trombón, hijo de padre músico, su primer trabajo serio lo realizó a los 17 años, una sonata para piano (Aschieri, 1998). A partir de los siete años empezó sus estudios de piano, y desde ahí lleva más de seis décadas componiendo bandas sonoras para películas de todos los estilos. No obstante, donde más aprendió John Williams, fue en el jazz de los clubes y los estudios de Nueva York durante los años 50 (Adrià, 2017).

A mediados de los setenta, un joven Steven Spielberg había escuchado el trabajo de Williams, y lo buscó para su primera película. Tras el estreno de *Tiburón* (1975), que le hizo ganar un premio Óscar por mejor banda sonora original, Spielberg y Williams se convirtieron en una pareja inseparable, y han colaborado por más de 40 años. En esa época, Spielberg le presentó a George Lucas. Dos años más tarde se estrenaría la película de *Star Wars: Episode I – A New Hope*, que se volvería la banda sonora original más vendida de la historia (Ruiz, 2020), a la que se sumaron otros éxitos de taquilla como *Close Encounters* (1977), *Superman* (1978), *Indiana Jones* (1981), *E.T.* (1982) y un largo etc. En todas estas películas, Williams muestra un gran dominio en el lenguaje orquestal, pasando de partituras más tonales (*Star Wars*), a más atonales (*Close Encounters*), (Molina, 2021).

El Sr. Williams ha recibido una variedad de premios prestigiosos, que incluyen la Medalla Nacional de las Artes, el Kennedy Center Honor, la Orden Olímpica y numerosos premios de la Academia, premios Oscar, premios Grammy, premios Emmy y premios Golden Globe, entre otros (Johnwilliams.org, 2021). También posee más de 50 nominaciones al Oscar, lo que lo convierte en la persona viva más nominada de la

Academia y la segunda persona más nominada en la historia de los Oscar, solo superado por Walt Disney.

“John Williams es considerado uno de los compositores más influyentes de los últimos 30 años, en lo que a música cinematográfica se refiere. Esta afirmación viene avalada por su extensa filmografía tanto para cine como para televisión, que unido a su gran bagaje sinfónico lo convierten en uno de los referentes en su campo” (Molina, 2021).

Tabla 4

Filmografía más Relevante de John Williams

Obras destacadas	Períodos
▪ El violinista sobre el tejado	1971
▪ Tiburón	1975
▪ La trama	1976
▪ Star Wars: Episodios I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII	1977-2017
▪ Superman	1978
▪ Indiana Jones	1981-2008
▪ E.T. El Extraterrestre	1982
▪ El imperio del sol	1987
▪ Las brujas de Eastwick	1987
▪ Mi pobre angelito	1990
▪ JFK	1991
▪ Jurassic Park	1993
▪ La lista de Schindler	1993
▪ Siete años en el Tibet	1997
▪ Salvar al soldado Ryan	1998
▪ El Patriota	2000
▪ A.I. Inteligencia Artificial	2001
▪ Harry Potter I, II, III	2001-2004
▪ Atrápame si puedes	2002
▪ Minority report	2002
▪ La terminal	2004
▪ La guerra de los mundos	2005
▪ Memorias de una Geisha	2005
▪ Las aventuras del tintin: El secreto del unicornio	2011
▪ War House	2011
▪ Lincoln	2012
▪ The Book Thief	2013
▪ The Force Awakens	2015
▪ The BFG	2016
	2017

▪ The Last Jedi	2017
▪ The Post	2019
▪ The Rise of Skywalker	

Nota. Adaptado de John Williams: Filmography, de Johnwilliams.org, (2022), (<https://johnwilliams.org/compositions/film>). CC BY 2.0

1.7.14 Recursos compositivos utilizados por John Williams:

Según López (2011), los procedimientos compositivos son entendidos como los recursos que emplea el compositor a la hora de crear una pieza musical. La repetición, imitación, variación y desarrollo juegan un papel fundamental en la configuración de la forma musical. Estos recursos compositivos otorgan unidad, coherencia y sentido a la pieza musical.

El estilo musical más común en las composiciones de John Williams tiene un caris neo-romántico, con grandes influencias de compositores del romanticismo como Ricard Wagner, Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold (Ruiz, 2020), así como las marchas y fanfarrias de Gustav Mahler, Sergei Rachmaninoff o Richard Strauss; sin olvidar a compositores más contemporáneos como Vaughan Williams, Arthur Bliss, Igor Stravinski o Gustav Holst (Adrià, 2017). En los temas de John Williams encontramos los siguientes recursos:

LeitMotiv:

El término *leitmotiv* es un recurso musical, *late* proviene del latín y significa guiar, conducir; y *motiv* significa motivo. Para Radigales (2008), el *leitmotiv* designa una pequeña célula rítmica y melódica que va asociado a un significado concreto (un objeto, un personaje), o abstracto (un sentimiento, una emoción, una situación). Colón et al. (1997), afirman que además de ser un motivo musical conductor que individualiza a un

personaje, define una idea o situación; también tiene influencia sobre la concepción y el sentido psicológico profundo de la música cinematográfica.

Richard Wagner fue el precursor de esta técnica a través de sus composiciones u obras musicales y después este concepto fue adaptado al cine. Según Adorno y Eisler (2005), los éxitos masivos de Wagner siempre han estado relacionados a esta técnica, actuaban como una marca registrada, en la que podías reconocer figuras, sentimientos y símbolos. Como ejemplo se muestra el motivo de Darth Vader (también conocido como marcha imperial), compuesto por John Williams en 1980, para la película “Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back”

Figura 3

Leitmotiv de Darth Vader (Marcha Imperial)

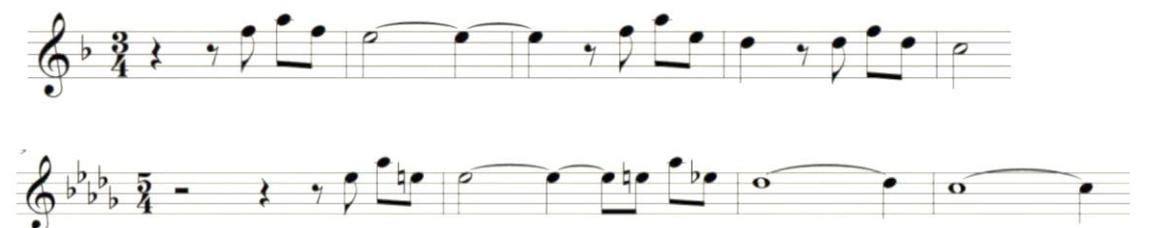


Transformación temática:

Según Manzo (2018), la transformación temática es una técnica en la cual un tema se expone varias veces, pero sufriendo modificaciones. Estas alteraciones pueden ser de tempo, ritmo, armonía, melodía, timbre, registro o métrica. Para Suárez y Maruri (2017), es muy común usar la transformación temática en composiciones con una estructura cíclica o repetitiva.

Figura 4

Transformación Temática del Leitmotiv de Ellie, de la Película Up



Nota. De Dávila, D. (2020). *Leitmotiv Ellie*.

Line cliché:

Es una línea melódica que se mueve ascendente o descendente sobre un acorde estático, ostinato o pedal. Este recurso es utilizado para dar la sensación de movimiento en un acorde. (Xinver, 2017).

Figura 5

Line Cliché

Dm Dm(maj7) Dm7 Dm6

1 M7 b7 6

Nota. De Rawlins y Bahha (2005). *Jazzology*, 108.

Intervalo:

Los intervallos son saltos que van de una nota a otra y denotan una sonoridad característica dependiendo del número de semitonos que existan en dicho intervalo. Los intervallos pueden ser mayores, menores, justos disminuidos o aumentados (Nettles, 1987). Según Manzo (2018), Williams otorga a cada leitmotiv un intervalo característico. Como ejemplo, tenemos el intervalo de sexta mayor del personaje de la princesa Leia de la saga Star Wars:

Figura 6

Intervalo

Nota. De Manzo (2018), *Leitmotiv Leia*.

Intervalos de quintas perfectas:

Un intervalo es la distancia que hay entre una nota musical y otra, por lo tanto, el intervalo de quinta perfecta tiene su distancia y esta consta de dos tonos y medios ascendentemente, desde su primera nota hasta su quinta nota.

Figura 7

Intervalos de Quinta Perfecta



Escala Diatónica:

La escala diatónica es una sucesión de sonidos en sentido ascendente o descendente, cada sonido corresponde directamente a cada nota de una ya tonalidad preestablecida.

Figura 8

Escala Diatónica



Modos de la escala:

Según Peñalver (2010) citando a Riemann (1928) el modo es la relación establecida entre una serie de sonidos o acordes y un acorde intermedio mayor o menor, que es el determinante de esta designación”. Según Manzo (2018), Williams utiliza los modos de la escala mayor en la construcción del leitmotiv dependiendo del carácter del personaje o característica que quiera enfatizar. Es conocido también por su extenso uso del modo lidio.

Cromatismo:

Cromatismo es la aproximación de un semitono de una nota musical a otra.

Figura 9

Cromatismo



Arpeggios:

Un arpeggio consiste en la formación de dos o más notas musicales respetando la estructura de un acorde.

Figura 10

Arpeggio



Contrapunto:

Según Roca, D. (2013) El contrapunto trata sobre el desarrollo de las líneas melódicas simultáneas y su relación, examinando la naturaleza de las líneas de una textura. La textura se desarrolla cuando varias voces coexisten de forma más o menos independiente y son analizadas a partir de un análisis contrapuntístico.

Figura 11

Contrapunto



Teoría de los Afectos:

Según Suarez y Maruri (2017), esta teoría fue creada para enlazar las cualidades de sonidos con los afectos que ocurren en el film, tales como, la felicidad, tristeza, enojo

o ansiedad. En la época del Renacimiento usaban este tipo de afectos en la música, los dos ejemplos más notorios serían la de felicidad y tristeza. Se decía que la música con afecto de felicidad o alegría se usaba bajo un registro agudo con escala mayor y a un tempo rápido, en cambio con afecto de tristeza la música estaba en un registro grave con la escala menor y a un tempo lento.

Mickey mousing:

El *Mickey mousing* está intrínsecamente ligado con la sincronía, ya que una de sus características más notables, es la precisión con la que acompaña a las acciones dentro de una escena (Real et al., 2019). Davis (1999) señala que el Mickey Mousing consiste en utilizar la música para imitar absolutamente cada pequeño movimiento o acción realizada por un personaje u objeto en pantalla. Xalabarder cuenta que Carl Stalling, quien compuso para la serie de Bugs Bunny de la Warner Bros de 1936 a 1958 (Cooke, 2001) “revolucionó el cine de animación por la precisa sincronización de su música con el movimiento de los personajes, dinamizando la acción. El método Stalling, conocido como *Mickey mousing* por haberlo aplicado en los cortos del ratón Mickey, acabaría por ser un referente.” (Xalabarder, 2006).

Tabla 5

Mickey Mousing Utilizando Escala Cromática



Nota. De Dávila, D. (2020). *Escala Cromática utilizada como efecto ascendente de Mickey Mousing*

1.7.15 Técnicas orquestales utilizadas por John Williams:

Unísono:

Unísono es una técnica de orquestación, consta de dos o más voces interpretando una melodía en la misma altura, sonando simultáneamente iguales (Jiménez y Menoscal, 2018).

Figura 12

Unísono



Nota. De Jiménez y Menoscal (2018). *Orquestación con unísono Duel of the Fates*

Octava:

Técnica que consiste en la orquestación a dos o más voces por intervalos de octavas ascendentes o descendentes (Manzo, 2018). Se diferencia del unísono porque cambia la altura de la melodía.

Figura 13

Octavas



Acorde triádico:

El acorde triádico es aquel que contiene en su estructura la raíz, la tercera y la quinta. El mismo que puede ser mayor, menor, disminuido entre otros (Nettles, 1987). John Williams utiliza las triadas con mucha frecuencia en la orquestación de sus *voicings*.

Figura 14

Acorde Triádico



Pedal:

Un pedal es una nota que se mantiene o se repite a través de una sucesión armónica con la que puede o no mantener alguna relación (Herrera, 2017). Generalmente la nota pedal se sitúa en el bajo, pero puede ser colocado en cualquier otra voz. Para Herrera (2017), pedal tiene tres etapas: preparación, clímax y resolución. Para la primera se debe precisar que una nota produce disonancia según su relación melódica/armónica, y que, en esta, la progresión de consonancia hacia disonancia es: fundamental, quinta, tercera, séptima y tensiones. El clímax es el punto de disonancia máxima, y la resolución se realiza sobre una armonía donde el pedal es la fundamental o quinta del acorde.

Figura 15

Nota Pedal

Dron:

Un dron es un efecto armónico o monofónico en el que una nota o acorde suena continuamente a lo largo de la mayor parte o toda una pieza. Se puede lograr un efecto de dron mediante un sonido sostenido o mediante la repetición de una nota. Generalmente se coloca sobre la tónica o dominante, y establece una tonalidad sobre la que se construye el resto de la obra. Un dron puede ser instrumental, vocal, o ambos; y se puede colocar en diferentes rangos de la textura polifónica: en la parte más baja, en la parte más alta o

Figura 18

Articulaciones

Staccato	
Tenuto	
Marcato	
Acento	
Portato	

Dinámicas:

Las dinámicas en la música hacen alusión a la medición de intensidad del sonido.

La intensidad de la música particularidad que distingue entre un sonido suave y uno fuerte. (Jimenez, 2018).

Figura 19

Dinámicas

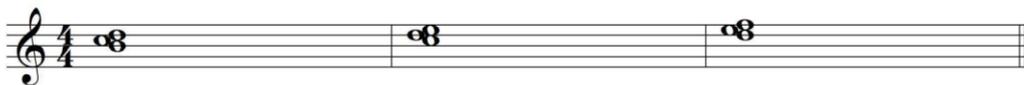
Fortissimo	<i>ff</i>
Forte	<i>f</i>
Mezzo-Forte	<i>mf</i>
Mezzo-Piano	<i>mp</i>
Piano	<i>p</i>
Pianissimo	<i>pp</i>

Clusters:

Cluster significa racimo de notas, para Latham (2017), un cluster es un grupo de notas adyacentes, usualmente en el piano, que se ejecutan con el puño, la palma, o el antebrazo. Esta técnica consiste en la utilización de *voicings* con una posición muy cerrada, con abundancia de intervalos de 2da (Alchourron, 1991).

Figura 20

Cluster



Nota. De Duarte, A. (2019). *Cluster*.

Sección rítmica:

En la sección rítmica, Williams utiliza la percusión como un detalle que añade contraste a la música, más que como una fuente de ritmo en general (Manzo, 2018).

Figura 21

Sección Rítmica

The musical score for the Percussion section is written in 9/8 time. It consists of three staves: Timpani, Perc 1, and Perc 2. The Timpani staff shows a single note with a dynamic marking of *sfz*. Perc 1 includes a suspended cymbal (*Sus. Cym*) with a dynamic of *mf*, a bass drum (*Bass Drum*) with a dynamic of *f*, and a pair of cymbals (*Piatti*) with a dynamic of *sfz*. Perc 2 also features a pair of cymbals (*Piatti*) with a dynamic of *sfz*. The score uses various rhythmic notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Nota. De Leach, (2012). *Usa Percusión por Acentos, no por Groove.*

1.7.16 Función De La Música En El Drama

“En el drama, el compositor tiene la obligación de crear los elementos necesarios que inviten al espectador a sentir lo que sucede con el personaje que está actuando” (Muñoz, 2017). Para Crusellas (2017), la música acompaña la narrativa de la escena, donde intervienen elementos rítmicos y dramáticos; estos elementos representan un contrapunto para la imagen, resaltando movimientos, ruidos, diálogos, etc.

1.7.17 Estructura Dramática

El drama es un género literario, caracterizado por representar episodios o conflictos en la vida de los seres humanos por medio de diálogos. Para Vera y Gonzales (2012) la estructura de una obra dramática, analizando el desarrollo de los acontecimientos, se divide en cuatro etapas, como podemos observar en la Tabla 5:

Tabla 6*Estructura de una Obra Dramática*

Presentación de conflicto:	Se aborda desde la tensión entre el protagonista y el antagonista.
Desarrollo del conflicto:	Acontecimientos en los que interactúan los personajes, sus acciones, modificaciones psicológicas y morales conducen hasta el clímax.
Clímax:	La acción dramática pasa por el momento de mayor tensión, lo que hace posible la solución del conflicto.
Desenlace:	Resolución de la trama, en la cual el conflicto se ha solucionado.

1.7.18 Sinopsis de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”

“Las tediosas vacaciones de verano en casa de sus tíos todavía no han acabado y Harry se encuentra más inquieto que nunca. Apenas ha tenido noticias de Ron y Hermione, y presiente que algo extraño está sucediendo en Hogwarts. En efecto, cuando por fin comienza otro curso en el famoso colegio de magia y hechicería, sus temores de vuelven realidad. El Ministerio de Magia niega que Voldemort haya regresado y ha iniciado una campaña de desprestigio contra Harry y Dumbledore, para lo cual ha asignado a la horrible profesora Dolores Umbridge la tarea de vigilar todos sus movimientos. Así pues, además de sentirse solo e incomprendido, Harry sospecha que Voldemort puede adivinar sus pensamientos, e intuye que el temible mago trata de apoderarse de un objeto secreto que le permitiría recuperar su poder destructivo”. (Rowling, 2003)

Tras el ataque de los dementores a su primo Dudley, Harry comprende que Voldemort no se detendrá ante nada para encontrarlo. Pero no está solo: una orden secreta se reúne en Grimmauld Place para luchar contra las fuerzas oscuras. Harry debe permitir que el profesor Snape le enseñe a protegerse de las brutales

incursiones de Voldemort en su mente; pero éstas son cada vez más potentes, y a Harry se le está agotando el tiempo... (Casa del Libro, 2009).

1.7.19 Lord Voldemort

Tom Sorvolo Ryddle, posteriormente conocido como Lord Voldemort, fue el mago tenebroso más poderoso de todos los tiempos. Siendo hijo del adinerado muggle Tom Ryddle Sr. y la bruja Merope Gaunt, nació con sangre mestiza, su madre murió poco después de dar a luz. Tom Ryddle Sr. dejó a su esposa una vez que ella quedó encinta, habiéndose librado del trance de una poción de amor, la cual había sido la única causa de su relación. Su hijo, Tom Ryddle, nació y fue criado en un orfanato muggle, aunque no tardó en ingresar al Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería e incorporarse a la casa Slytherin en 1938. Tras haber adquirido títulos de excelencia en cada prueba académica presentada, Ryddle se marchó de Hogwarts en 1945 y poco después intentó pedirle empleo al profesor Dippet, quien se lo negó. Después de eso trabajó en Borgin y Burkes y luego desapareció totalmente de la vista pública por un largo tiempo (Harry Potter Fandom, 2019).

Tras escuchar solo la mitad de una profecía referente a un solo ser que tendría el poder de destruirlo, Voldemort se aventuró a dar muerte al niño Harry Potter, de quien creía que la profecía hacía alusión. Después de asesinar a los padres del niño, James y Lily Potter, Voldemort apuntó su varita al joven Harry. Sin embargo, debido al sacrificio de amor de Lily Potter, magia ancestral, la maldición de Voldemort fue desviada hacia él de regreso y como resultado su cuerpo fue destruido. Despojado de su poder, Voldemort huyó a un bosque desierto en Albania para esperar el día en que pudiera poseer un cuerpo y recuperar su poder. Tras trece años de esperar el día que ansiaba llegar, y con el uso de

la sangre del mismo Potter, el Señor Tenebroso ascendió de nuevo (Harry Potter Fandom, 2019).

Lord Voldemort organizó un ejército enorme compuesto de seguidores que reclutó tanto en su periodo de formación como después de éste, así como de muchas criaturas mágicas con tenebrosos propósitos. Este ejército, conocido como los *mortífagos*, aunque en sus principios se les denominaba “Caballeros de Walpurgis”, dio inicio a una campaña sin precedentes de terror y violencia por toda Gran Bretaña. Este creciente conocimiento tenebroso, fue empleado por Voldemort para dividir su alma en ocho partes distintas, depositando siete en diversos objetos y conservando una, de este modo volviéndose prácticamente inmortal (Harry Potter Fandom, 2019).

1.7.20 Albus Dumbledore

Albus Dumbledore es el director del Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería. También se desempeñó como jefe de la Confederación Internacional de Magos y como jefe de Magos del Wizengamot. Era un mago de sangre mestiza, hijo de Percival y Kendra Dumbledore, y hermano mayor de Aberforth y Ariana Dumbledore. Su padre murió en Azkaban cuando Albus era joven, mientras que su madre y su hermana murieron más tarde en diversos accidentes. Sus pérdidas primerizas en gran medida le afectaron, incluso en su muerte, pero a su vez lo hicieron una mejor persona (Harry Potter Fandom, 2019).

Considerado como el mago más poderoso de su época. Fue a través de Albus que se formó la resistencia a la aparición de Lord Voldemort, ya que fue él quien fundó y dirigió la primera y segunda Orden del Fénix. Debido al hecho de que tenía una mente aguda, mucha valentía y un poder legendario, Albus Dumbledore se convirtió en el único mago al que Voldemort alguna vez temió. En el Ministerio, Albus tuvo un duelo con Voldemort, el cual escapó al ver que no podía derrotar a Albus, siendo visto por el Ministro antes de escapar, logrando que la versión del retorno del Señor de las Tinieblas ganara por fin credibilidad. (Harry Potter Fandom, 2019).

Capítulo II: Diseño De La Investigación

2.1 Metodología

Para este trabajo de investigación se utilizará el método inductivo. Cabrera (1987), expone que: “el razonamiento inductivo es una relación de juicios que va de lo particular a lo general”. La aplicación de este método se ve reflejada en el análisis de las piezas transcritas, de los cuales se extraerá recursos, para la musicalización de la escena. Tales como: melodía, armonía, ritmo, técnicas de orquestación y recursos compositivos que

John Williams usó en los temas “Duel of the Fates”, “Battle of Heroes” y “Imperial Attack”. Con los resultados se logró adaptar esos elementos en la composición del tema musical para la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película Harry Potter y la Orden del Fénix.

2.2 Enfoque

El presente trabajo de investigación artística en música, emplea un enfoque cualitativo no probabilístico, debido a que no busca medir ni cuantificar los datos obtenidos, por el contrario, se centra en comprender los recursos musicales y su función para con la escena. Según Manzo (2018), el enfoque cualitativo nos permite explorar elementos que se desenvuelven en la subjetividad, como los sonidos, los colores, los sentimientos y las emociones; de esta manera tenemos un mayor control en el análisis de los resultados. La investigación cualitativa es inductiva porque permitirá desarrollar pensamientos, criterios y propósitos al investigador a partir de los datos recolectados. Hernández et al., (2014) dijo que la recolección y análisis de datos se utilizan para precisar las preguntas de investigación, que en el proceso de interpretación pudiesen desvelar nuevos cuestionamientos.

2.3 Alcance

El alcance de este trabajo de investigación es de tipo descriptivo porque facilita la observación, interpretación y aplicación de la información previamente observada. Vara (2012), en su libro “7 pasos para una tesis exitosa”, afirma que la investigación descriptiva sirve para determinar y describir las cualidades de un fenómeno y sus componentes describiendo con precisión y fidelidad la realidad de situaciones, personas o grupos que se desee analizar.

2.4 Instrumentos de investigación

2.4.1 Análisis documental

Para el análisis de documentos, se debe trabajar en paralelo en la recolección de fuentes confiables, consultando materiales que parten de otros conocimientos y/o informaciones, como el análisis de datos no estructurados, de modo que puedan ser útiles para los propósitos del estudio (R. Hernández et al., 2014). Se procedió a estudiar, revisar y analizar información escrita, presente en documentos físicos o digitales, tales como tesis de grado, revistas científicas, libros, publicaciones y páginas webs.

2.4.2 Análisis de audio y video

Según Dávila (2020) para musicalizar una obra audiovisual es imprescindible diseñar un guion musical. Por esta razón, se analizó en audio y video la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort; con el fin de identificar los recursos musicales que mejor se adaptan en función de la imagen, para su posterior aplicación en la musicalización de la escena.

2.4.3 Análisis argumental

Según Cortés (2008), para realizar una buena composición hay que elaborar un previo estudio de la escena, se debe estudiar muy bien el argumento y realizar preguntas que puedan ayudar a tener una mejor comprensión de la historia.

1. ¿Dónde se realiza la escena?
2. Cuando toma lugar la escena, momento histórico, si es de día o de noche.
3. Que representa la escena, descripción.
4. ¿Quiénes participan? ¿Que están sintiendo?
5. Hacer una lista de las emociones y características psicológicas.

6. Describir el carácter dramático.

2.4.4 Análisis de transcripciones

La transcripción musical es un proceso de percepción auditiva, que sirve para obtener fragmentos melódicos y armónicos de una pieza musical (Zambrano, 2019). “Para transcribir debemos relacionar la melodía escuchada y seleccionar de los conceptos ya aprehendidos, aquellos que forman parte de la misma, es decir en que tonalidad se encuentra, que notas la componen” (Zurschmitten, 2011).

Se analizó las transcripciones de los temas “Duel of the Fates”, “Battle of Heroes” y “Imperial Attack” para estudiar el lenguaje musical utilizado por John Williams. De esta manera, se reconocieron los recursos compositivos y las técnicas orquestales en función de la imagen, para su posterior aplicación en la musicalización de la escena de la batalla de Dumbledore y Voldemort.

2.5 Resultados

2.5.1 Análisis documental

Del trabajo de investigación de Rosa Adrià Llopis (2017), se describieron algunos aspectos de la instrumentación y orquestación de John Williams en la película E.T. El Extraterrestre; así como su estilo al momento de componer *leitmotifs* específicos para los temas principales de la obra. De esta manera, entendemos como Williams adapta la música para que funcione con la narrativa de la obra.

De la tesis de Gabriela Andrea Manzo Tandazo (2018), se obtuvo recursos compositivos y orquestales de John Williams, utilizados en el tema *Duel of Fates* de *Star Wars*. En los resultados de este trabajo se determinó el lenguaje musical de John

Williams, entendiendo las principales características melódicas, rítmicas y armónicas usadas en *Duel of the Fates*.

En el trabajo doctoral de Juan José Molina Sosa (2021), se analizaron algunas piezas de John Williams desde el punto de vista funcional, entendiendo cómo la música se articula y sincroniza con la imagen. En el desarrollo de la investigación, expone uno a uno los temas de “El Imperio Contrataca”, profundizando en la melodía, la armonía y el ritmo. Además, señala la duración de los temas en la escena, el tiempo exacto en el que se sincronizan y algunas notas de cómo debe articularse la música con lo que se muestra en pantalla.

En la tesis de Dávila (2020) se obtuvo información sobre cómo analizar una obra audiovisual, desde el audio y video de un fragmento cinematográfico, hasta los recursos musicales que deben tomarse en cuenta, tomando de referencia a un reconocido compositor, para aplicarlos en una obra propia. También se tomó de referencia el modelo de guion musical que presenta en su musicalización de “Skating with Edna”, a manera de guía para el desarrollo de este trabajo.

En el libro “Música y sonidos en los audiovisuales”, de Josep Gustems (2012) se obtuvo un análisis de cómo funciona la comunicación audiovisual en relación al sonido. En la literatura del texto, se identificó que las piezas artísticas audiovisuales producen experiencias estéticas o reflexivas, según la estimulación sensorial del oído. Además, describe a profundidad las cualidades del sonido, los efectos psicológicos y emocionales que evocan y los elementos de la música en la expresión audiovisual.

En la tesis de Barraza et al., (2011) sobre “Características y Funciones de la Música en el Cine” se recogió información sobre la historia del cine y su reinvención musical con la participación de John Williams, quien introdujo el formato orquestal

sinfónico de vuelta a como se hacía en los orígenes del cine. Además, el autor evidenció cuatro ejemplos de cómo adaptar la música en relación a los diálogos que se presentan en la escena, de manera que su sincronización sea lógica y justificada. Con esos lineamientos se determinó la forma y la duración de la música en la escena inicial de la obra, donde hay un breve diálogo entre los dos personajes, Dumbledore y Voldemort.

2.5.2 *Análisis de audio y video*

Tabla 7

Análisis de audio y video de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort

Espacio	Ministerio de Magia
Personajes principales	Dumbledore, Voldemort y Harry.
División de la escena por secciones, según los acontecimientos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Diálogo entre Dumbledore y Voldemort ▪ Enfrentamiento de poderes ▪ Primer ataque de Voldemort, serpiente de fuego ▪ Primer ataque de Dumbledore, Esfera de agua ▪ Segundo ataque de Voldemort, energía oscura ▪ Desesperación y ataque final de Voldemort, vidrios punzantes ▪ Escudo protector de Dumbledore ▪ Escape de Voldemort ▪ Fin
Duración	0:02:06

2.5.3 *Análisis argumental*

1. La escena se realiza en el Atrio del Ministerio de Magia, donde Dumbledore y Voldemort se enfrentan en un duelo mágico.
2. Una oscura noche acompañaba a Harry y sus amigos en su búsqueda de la profecía. En el momento en que Harry la encuentra, aparecen los mortífagos y se baten a duelo para obtenerla. Durante el enfrentamiento, Sirius Black se coloca como escudo para proteger a Harry de una maldición imperdonable, perdiendo la vida. Ante este suceso, Harry se llena de ira por la muerte de su padrino y persigue a Bellatrix para vengarse, dejándola en el suelo. Luego aparece Voldemort, tentado a Harry de que la asesine, recordándole el dolor de su reciente pérdida. La escena toma lugar cuando Dumbledore entra al Ministerio de Magia, siendo consciente que Voldemort había regresado y buscaba matar a Harry para terminar con la profecía a la que tanto le temía. Dumbledore advierte que otros magos se acercan al ministerio, a lo que Voldemort responde: “Cuando lleguen yo me habré ido, y tú muerto estarás”. Después se enfrentan en una batalla en la que Voldemort no pudo salir victorioso, por lo que termina escapando.
3. La escena representa uno de los duelos más grandes de la generación de magos, siendo Dumbledore y Voldemort los magos más poderosos conocidos en esa época. Una vez terminado el enfrentamiento, aparecen los aurores y el ministro de magia, que alcanzan a ver a Voldemort antes de que escape. Este acontecimiento marca el inicio de la segunda guerra mágica, y hace que el ministro de magia acepte finalmente que Voldemort ha regresado de la muerte.
4. En la escena participan principalmente Dumbledore y Voldemort; ya que Bellatrix, temerosa, escapa al inicio del duelo, sabiendo que no tiene oportunidad contra Dumbledore y su presencia solo sería un estorbo. Harry pasa a un segundo

plano, estando en shock por la batalla que esta presenciando. Por momentos siente miedo, pero se mantiene cerca porque sabe que estará a salvo junto a Dumbledore. En un inicio, Voldemort siente mucha confianza, afirmando que puede vencer a Dumbledore y matar al niño; sin embargo, en el desarrollo del combate, se percata del enorme poder de Dumbledore, siendo incapaz de vencerlo. Por otro lado, Dumbledore nunca sintió temor, mas bien sentía pena por Voldemort. No buscaba asesinarlo, porque sabía que Voldemort había dividido su alma en varios objetos llamados *horrocrux*, por lo que contaba con cierta inmortalidad. Siendo consciente que matarlo no serviría de nada, pensó en retenerlo el tiempo suficiente hasta que lleguen los aurores y el ministro de magia, para que observen con sus propios ojos el regreso del Señor Tenebroso.

5. Albus Dumbledore es conocido por ser un hombre humilde, cariñoso y bondadoso, cuyo lema es “el amor es la magia más importante y poderosa del mundo” (Magicworld69, 2011). Nunca fue orgulloso o vanidoso, podía encontrar algo de valor en cualquier persona, sin embargo, aparentemente insignificante o miserable, sus tempranas pérdidas lo dotaron de gran humanidad y simpatía (Rowling, 2007). Fue el más querido de todos los directores de Hogwarts.

Durante toda la saga, Rowling ha descrito a Voldemort como psicótico, inhumano, y asesino en masa. “Se le muestra como incapaz de demostrar cualquier tipo de amor o respeto, preocupándose únicamente por el poder, y considerando a nadie como su igual, a excepción de Albus Dumbledore, el único mago a quien ha temido” (Blog Howarts, 2010). A pesar de ser el antagonista principal, a Voldemort se le ha descrito como un personaje ridículo y temeroso de la muerte hasta el extremo, llegando a inspirar, más que miedo, lástima.

6. Dumbledore entra al Ministerio de Magia y habla con Voldemort, el ambiente se siente tenso, y crea expectativa sobre un enfrentamiento entre ambos personajes.

La batalla se desarrolla, Dumbledore y Voldemort miden sus poderes para determinar quién se impone sobre el otro. Harry está asustado, siendo incapaz de aportar en la batalla, se mantiene como espectador. Voldemort expulsa su poder, ante la desesperación de no ser un rival capaz de vencer a Dumbledore, intenta un último ataque desesperado, direccionando miles de vidrios punzantes hacia Dumbledore y Harry. A la llegada de los otros magos, un frustrado Voldemort decide escapar luego de ver que sus planes han fracasado.

2.5.4 *Análisis de transcripciones*

2.5.4.1 *Análisis de Imperial Attack*

Tonalidad	C mayor, Bb menor, E mayor, F menor, F# menor
Métrica	108, 168
Tempo	4/4, 3/4, 2/2, 3/2
Forma	ABACA
Recursos compositivos utilizados	Transformación temática, Mickey mousing
Técnicas orquestales utilizadas	Tremolo, pedal, octavas, unísonos, intervalo de tercera y de quinta, acorde triada, acorde disminuido, cromatismo
Composición y arreglo	John Williams, Herber Spencer
Fecha	1997

Tabla 8*Instrumentación de Imperial Attack*

Sección Maderas	Piccolo, flauta, clarinete, clarinete bajo, oboe, bassoon, contrabassoon.
Sección Metales	Trompeta, corno francés, corno inglés, tuba, trombón, trombón bajo.
Sección Percusión	Timpani, xilófono, vibráfono, batería.
Sección Cuerdas	Violín, viola, violonchelo, arpa, celesta, piano, bajo, contrabajo.

2.5.4.2 Análisis de *Duel of the Fates*

Tonalidad	E menor, G menor, Eb menor, B menor
Métrica	66, 160
Tempo	4/4
Forma	ABC
Recursos compositivos utilizados	Transformación temática
Técnicas orquestales utilizadas	Ostinato, pedal, octavas, unísonos, contrapunto, intervalos de tercera
Composición y arreglo	John Williams
Formato	Orquesta sinfónica
Fecha	1999

Tabla 9

Instrumentación de Duel of the Fates

Sección Maderas	Piccolo, flauta alta, clarinete, clarinete bajo, bassoon, contrabassoon, oboe
Sección Metales	Corno inglés, corno francés, trombón, tuba
Sección Percusión	timpani, xilófono, glockenspiel, chimes, tam- tam, triángulo, batería
Sección Cuerdas	Coro de voces, piano, arpa, violín, viola, violonchelo, contrabajo,

2.5.4.3 Análisis de Battle of Heroes

Tonalidad	E menor, D menor, Eb menor, Bb menor
Métrica	186, 93
Tempo	2/4, 3/4, 4/4, 5/8
Forma	ABC
Recursos compositivos utilizados	Transformación temática
Técnicas orquestales utilizadas	Dron, kicks, contrapunto, octavas, unísono, pedal, cluster, acentos, dinámicas
Motivo principal 1	<p>Basado en el leitmotiv de duelo entre Anakin y Obi Wan, del tema Battle of Heroes.</p>  
Descripción de la escena 1	Anakin y Obi wan se enfrentan en un duelo a muerte, porque Anakin decidió unirse al lado oscuro.
Motivo principal 2	Basado en un segundo motivo que se ejecuta durante la pelea.

	
	
Descripción de la escena 2	Obi Wan se muestra superior, ya que Anakin está cegado por el poder que aun no es capaz de maximizar del todo.
Composición y orquestación	John Williams
Formato	Orquesta sinfónica
Fecha	1999

Tabla 10

Instrumentación de Battle of Heroes

Sección Maderas	Piccolo, flauta, clarinete, clarinete bajo, bassoon, contrabassoon, oboe
Sección Metales	Corno francés, corno inglés, trombón, trombón bajo, tuba
Sección Percusión	timpani, xilófono, glockenspiel, chimes, tam-tam, sintetizador, batería
Sección Cuerdas	Coro de voces, celesta, piano, arpa, violín, viola, violonchelo, contrabajo.

Capítulo III: La Propuesta

3.1 Título de la propuesta

Composición musical para la musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”, utilizando los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams.

3.2 Justificación de la propuesta

La composición musical cinematográfica es un campo poco explorado, que no se desarrolla en el mercado musical de nuestro país. Por esta razón es fundamental marcar un precedente, donde se pueda observar un proceso que aporte a la comunidad de músicos para la realización de trabajos similares.

La elaboración de esta investigación servirá como una guía, no solo para musicalizar una escena de una obra audiovisual con recursos y técnicas de John Williams; sino también para saber cómo empezar una investigación y qué aspectos se deben tener en cuenta como referencia para la creación musical, apoyando así la realización de nuevas propuestas musicales.

3.3 Objetivo de la propuesta

Musicalizar la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”, utilizando los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams.

3.4 Estructura dramática

Tabla 11

Estructura Dramática de la Escena

ETAPA	DESCRIPCIÓN	MINUTAJE
Presentación	Diálogo inicial entre los personajes	0:00:00 – 0:00:18
Desarrollo	Batalla entre Lord Voldemort y Dumbledore	0:00:19 – 0:01:27
Clímax	Desesperación de Lord Voldemort	0:01:28 – 0:01:56
Desenlace	Escape de Lord Voldemort	0:02:04 – 0:02:06

3.5 Descripción

La película fue producida por David Barrón, David Heyman y Lorne Orleans, bajo la dirección de David Yates, quien decidió no colocar música en casi toda la batalla de Dumbledore y Voldemort; sin embargo, si cuenta con sonorización, la cual ha ayudado al desarrollo creativo y compositivo de la musicalización de la escena.

La composición musical se llama “El Regreso del Lord”, por la trama en la que se desarrolla la escena. Esta musicalización se maneja de forma temática, bajo leitmotivos diseñados para los personajes principales: Dumbledore y Voldemort. También se creó un leitmotiv para la serpiente, por la simbología que representa en la saga de la película, y su conexión con el villano, Voldemort.

Compuesta en la tonalidad de Mi menor, su métrica es principalmente 4/4; aunque en el desarrollo sufre ciertas modificaciones en 5/8 y 6/8 para el tema de la serpiente; así como también un compás en 3/4 y un compás en 5/4, debido a requerimientos técnicos de sincronización. El formato instrumental que se utilizó para la musicalización de la obra fue una orquesta sinfónica, mismo formato que utiliza John Williams para sus trabajos cinematográficos. La estructura de los temas es diferente a las piezas escogidas de referencia; ya que, en el proceso compositivo, la música se adaptó a las necesidades de la escena. La forma de la composición está ligada a los fragmentos del guion musical

3.6 Guion Musical

“Para escribir un guion musical, hace falta saber mover adecuadamente las fichas en el tablero de la película. No lo hagas a golpes de emoción sino con la frialdad de la razón, y si lo haces así, llegarás inevitablemente a expresar mucho más claramente tu emoción. Porque la construcción de un guion musical es lo más parecido a una partida de ajedrez. Hay que saber definir una estrategia, calcular los

efectos que se logran con cada movimiento de ficha y, sobre todo, conocer bien los recursos que se disponen para lograrlo” (Xalabarder, 2013).

Para la elaboración de este guion musical, se tomó de referencia el esquema utilizado por Dávila (2020), en su musicalización de la escena *Skating with Edna*.

Tabla 12

Guion Musical para la Escena de Batalla entre Dumbleore y Voldemort

Cue	Título	Descripción	Recurso musical	Comienzo	Final
1	Diálogo	Diálogo entre Dumbledore y Voldemort	Pedal en E/ Arpegio en Em	0:00:00	0:00:14
1.1	Precipitación	Finaliza el diálogo	Tremolo en el timbal	0:00:15	0:00:16
1.2	Hit point	Empieza el combate	Tremolo en el timbal	0:00:17	0:00:18
1.3	Hit point	Harry es empujado por Dumbledore	Ostinato/ Kicks en staccato	0:00:18	0:00:19
1.4	Hit Point	Bellatrix escapa	Ostinato/ Kicks en staccato/ Pedal	0:00:19	0:00:21
2	Enfrentamiento	Choque de poderes entre Dumbledore y Voldemort	Leitmotiv de Dumbledore	0:00:21	0:00:29
2.1	Enfoque a Voldemort	Voldemort trata de atacar a Harry	Octavas en el coro	0:00:30	0:00:31
3	Emisión de energía	Voldemort intenta redireccionar su energía	Leitmotiv de Voldemort	0:00:31	0:00:39
3.1	Poder equilibrado	Voldemort ve que sus poderes no superan los de Dumbledore	Variación rítmica del ostinato	0:00:39	0:00:44
4	Serpiente de fuego	Voldemort ejecuta otro hechizo de combate	Leitmotiv de la serpiente/ Escala asc./ Cambio de compás	0:00:45	0:00:51
4.1	Apogeo del fuego	La serpiente de fuego alcanza su máximo tamaño	Escala asc. en intervalos de 3ra menor	0:00:51	0:00:54
5	Serpiente ataca	La serpiente de fuego embiste a Dumbledore	Leitmotiv de Dumbleore/ Mickey mousing	0:00:54	0:01:02
5.1	Imponente Dumbledore	Dumbledore vence a la serpiente y redirecciona el fuego a Voldemort	Escala asc. y desc./ Kicks en staccato	0:01:03	0:01:04
5.2	Dumbledore contrataca	Dumbledore trata de ahogar a Voldemort en una esfera de agua	Octavas/ Unísonos/ Kicks en staccato	0:01:05	0:01:10
6	Prisión de agua	Dumbledore intenta mantener encerrado a Voldemort	Leitmotiv de Dumbledore adaptado/ Unísono/ Ostinato	0:01:11	0:01:16
6.1	Cuidado Harry	Harry se acerca demasiado, y vuelve a ser empujado por Dumbledore	Octavas/ Unísonos/ Kicks en staccato	0:01:16	0:01:18
6.2	Voldemort se libera	Ante la distracción de Dumbledore, Voldemort consigue liberarse	Octavas/ Unísonos	0:01:19	0:01:21
6.3	Voldemort contrataca	Voldemort se levanta y ataca a Dumbledore con magia oscura	Cambio de compás, silencio	0:01:21	0:01:23
7	Voldemort se desespera	Voldemort expulsa su energía con un grito que devasta el ministerio de magia	Leitmotiv de Voldemort adaptado/ Unísonos/ Octava	0:01:23	0:01:41

7.1	El ataque final	Voldemort levita miles de vidrios punzantes y los dirige a Dumbledore	Tremolo en violín	0:01:41	0:01:49
7.2	La mejor defensa	Dumbledore crea una barrera protectora que transforma los vidrios en polvo	Octavas	0:01:50	0:02:04
7.3	Escape de Voldemort	Dumbledore desaparece de la escena	Decrescendo	0:02:05	0:02:06
	Fin				

3.7 Instrumentación musical

Con frecuencia, crear una buena melodía es tan importante como el instrumento asignado para interpretarla, ya que cada instrumento brindará un color característico, creando atmósferas distintas (Adrià, 2017).

Para la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, se utilizó una instrumentación bastante similar a la que utilizó John Williams en los tres temas de referencia seleccionados para este trabajo:

Tabla 13

Instrumentación del Regreso del Lord

Sección Maderas	piccolo, 2 flautas, 2 oboes, clarinete, clarinete bajo, basson.
Sección Metales	3 trompetas, 4 cornos franceses, 2 trombones, trombón bajo, tuba
Sección Rítmica	timpani, batería
Sección Cuerdas	coro vocal, 2 violines, 2 violas, violonchelo, contrabajo.

3.8 Análisis de composición

3.8.1 *Leitmotiv de Dumbledore*

El motivo de Dumbledore es ejecutado por las trompetas y los cornos. Se escogieron estos instrumentos por tener un timbre más épico, heroico.

Figura 22

Leitmotiv de Dumbledore

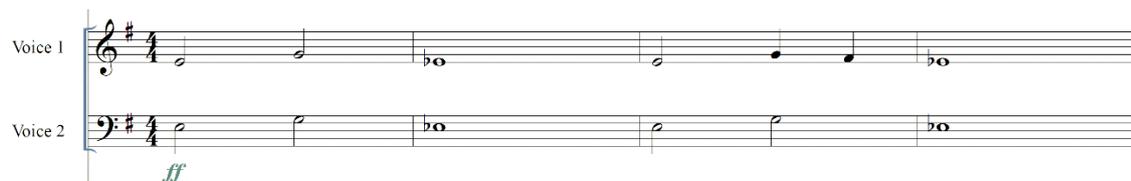


3.8.2 *Leitmotiv de Lord Voldemort*

El Leitmotiv de Lord Voldemort es ejecutado por el coro de voces, y está basado en el “tema de Voldemort”, compuesto por el mismísimo John Williams, en las dos primeras películas de la saga: *Harry Potter y la Piedra Filosofal*, y *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*. Este motivo se asignó a las voces porque, al estar constituido de notas largas, empezar con un intervalo menor y terminar con tensión en la sensible, genera un sonido siniestro, como si fuera un lamento desesperanzador, ideal para el personaje malvado.

Figura 23

Leitmotiv de Lord Voldemort



3.8.3 *Leitmotiv de la serpiente de fuego*

El Leitmotiv de la serpiente de fuego es ejecutado por la sección de cuerdas, y está basado en el tema Battle of Heroes, de la película *Star Wars Episode III: The Revenge of the Sith*. La escena genera tensión, ansiedad, dramatismo; por lo cual, al momento de componer, se pensó en un motivo con velocidad, irregular y acentuado.

Figura 24

Leitmotiv de la serpiente de fuego

Musical score for Figure 24, featuring Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.) parts. The score is in 8/8 time and has a key signature of one sharp (F#). The music consists of a rhythmic motif with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in green. The Violin, Viola, and Violoncello parts play a similar melodic line, while the Double Bass part provides a rhythmic accompaniment.

3.8.4 Mickey mousing

Escala diatónica

Según Dávila (2020), la escala diatónica se utiliza para representar un beneficio para el personaje que realiza una determinada acción, o ayuda a que logre cumplir su propósito.

Figura 25

Mickey Mousing. Escala Diatónica. Duelo con Serpiente

Musical score and film still for Figure 25. The score shows a diatonic scale for various instruments (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Horn) in 4/4 time. The film still shows a character in a dark setting with a large, glowing, fiery snake-like creature.

Kicks

Según Dávila (2020), se emplea Kicks de la sección de percusión para intensificar acciones fuertes como golpes o caídas.

Figura 26

Kicks en la Batalla entre Dumbledore y Voldemort

The image displays a musical score on the left and a film still on the right. The score is for a piece titled 'Kicks en la Batalla entre Dumbledore y Voldemort' and includes parts for Trompa (Trumpet), D.S. (Drum Set), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The film still shows Albus Dumbledore in his characteristic robes, casting a powerful red lightning bolt (the Killing Curse) towards a cowering Voldemort in a dark, stone-walled setting.

3.8.5 *Transformación temática del leitmotiv de Dumbledore*

El leitmotiv de Dumbledore sufre una transformación temática a lo largo de la composición, por transposición, a una distancia interválica de tercera menor ascendente.

Fragmento 1

Tonalidad: E menor

Métrica: 4/4

Motivo: El motivo original de Dumbledore es ejecutado por las trompetas y los cornos, partiendo de E.

Acompañamiento: Interpretado por el trombón, el trombón bajo, la tuba, el timpani, la batería y toda la sección de cuerdas.

Descripción de la escena: Dumbledore se enfrenta a Voldemort, en una batalla donde ambos miden sus poderes mágicos.

Figura 27

Leitmotiv de Dumbledore

Bs. Tpt.

Hn.



Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Vln.

Vla.

Vc.

D.B.



Fragmento 2

Tonalidad: E menor

Métrica: 4/4

Motivo: El motivo de Dumbledore se mantiene en la trompeta y el corno, pero a un intervalo de tercera menor ascendente, partiendo de G.

Acompañamiento: El acompañamiento es interpretado por la misma instrumentación, con la sección de metales y la sección de cuerdas ejecutando staccato.

Descripción de la escena: Dumbledore contrataca con un poderoso hechizo, encerrando a Voldemort en una prisión de agua, en un intento de ahogarlo.

Figura 28

Transformación Temática del Leitmotiv de Dumbledore

Musical score for B♭ Tpt. and Hn. in G major. The score shows a transformation of the Dumbledore leitmotif, starting with a whole rest followed by a half note G, then a quarter note A, an eighth note B, and a quarter note C, ending with a whole note D.

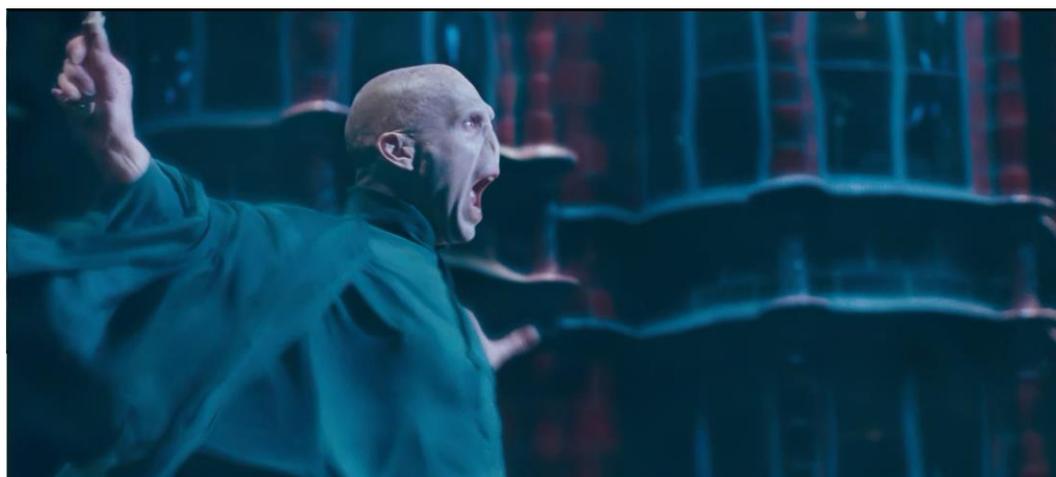


Musical score for the orchestral accompaniment. The score includes parts for Tbn., B. Tbn., Tuba, Timp., D. S., Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The accompaniment is staccato and features a rhythmic pattern of eighth notes.

Acompañamiento: En primera instancia, interpretado por la tuba, el contrabajo, el timpani y la batería. Cuando el motivo se repite transpuesto a una tercera menor ascendente, la sección percusiva tiene un poco más de movimiento, y se adhiere el violín y el violonchelo.

Descripción de la escena: Ante su incapacidad de derrotar a Dumbledore, un desesperado Voldemort expulsa toda su energía en un grito devastador, preparando su ataque final.

The musical score is for a 4/4 time signature piece. It features ten staves: Bass Trombone, Tuba, Timpani, Drum Set, Voice 1, Voice 2, Violin 1-2, Viola 1-2, Cello, and Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The score shows a sequence of notes and rests across the staves. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) for the Cello, and *ff* (fortissimo) for the Violin 1-2. A red dashed line indicates a crescendo or dynamic change in the Violin 1-2 part.



Conclusiones

Se identificaron los recursos compositivos y las técnicas orquestales de John Williams, utilizados en los temas “Imperial Attack”, “Duel of the Fates” y “Battle of Heroes”; y se logró determinar cuáles de estos elementos se adaptaban mejor a la imagen de la escena seleccionada de la película “Harry Potter y la Orden del Fénix”.

Se comprendieron elementos de la estructura dramática de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort; así como aspectos narrativos del argumento de la película. Gracias a los mismos se consiguió establecer parámetros que sirvieron de soporte para la realización del guion musical.

Finalmente se logró implementar exitosamente los recursos compositivos y las técnicas orquestales obtenidos en los temas “Imperial Attack”, “Duel of the Fates”, y “Battle of Heroes”; en la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort. Como resultado se alcanzó un producto sustentable, que cumple con las funciones de la música cinematográfica y enriquece la escena de esta gran batalla, que por decisión del director, se decidió producirla con efectos sonoros, pero casi no posee acompañamiento musical.

Recomendaciones

Se recomienda seguir creando piezas musicales para el cine. Impulsar y promover el talento de los músicos ecuatorianos, a través de la musicalización de escenas de películas que puedan enriquecer la obra y transformarla en un producto más completo. De esta manera la experiencia del espectador mejora y lo lleva a un nivel más emocional, reflexivo, y artístico.

Es de suma importancia este incentivo, para darle más notoriedad al producto local, al desarrollo artístico musical de nuestro país, aplicando recursos musicales de compositores de películas modernas, actuales. Por esta razón, se sugiere seguir estudiando el lenguaje musical, los recursos compositivos y las técnicas orquestales de compositores como Jhon Williams. Él ha marcado la historia de películas mundiales, no solo por la buena adaptación de la música a la imagen de la escena; sino también por su capacidad de crear historias a través de la música, que son recordadas en la mente de millones de personas.

Referencias

- Adorno, T. W., y Eisler, H. (2005). *El cine y la música* (5ta ed.). Fundamentos.
https://books.google.es/books?id=c7xILzK_tAUCyprintsec=frontcoverhl=es#v=onepageyqyf=false
- Adrià, R. (2017). *Elementos narrativos de la música de John Williams para la película de E.T., el extraterrestre.*
- Alamillo, R. (2021). *Análisis comparativo entre la producción de las obras de la Era Dorada de Hollywood.*
https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/126585/CAV_ALAMILLOMADRID_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Alchourron, R. (1991). *Composicion y arreglos de musica popular* (p. 111).
https://www.academia.edu/27224435/Composicion_y_Arreglos_de_Musica_Popular_Rodolfo_Alchourron
- Aschieri, R. (1998). *Over the moon - La música de John Williams para el cine.*
<https://books.google.com.ec/books?id=LodQrgTgTlICyprintsec=frontcover>
- Barraza, S., Castellón, J. F., y Olmos, P. (2011). *Características y funciones de la música en el cine.* 1–123.
http://www.periodismo.userena.cl/docs/seminarios_de_investigacion/2011_-_Tesis_Musica_en_el_Cine.pdf
- Blog Howarts. (2010). *Lord Voldemort.*
[https://www.bloghogwarts.com/enciclopedia/lord-voldemort/#:~:text=A lo largo de la serie%2C Rowling ha descrito a,mago a quien ha temido”.](https://www.bloghogwarts.com/enciclopedia/lord-voldemort/#:~:text=A%20lo%20largo%20de%20la%20serie%20de%20Rowling%20ha%20descrito%20a%20un%20mago%20a%20quien%20ha%20temido%3F)
- Brent, J., y Barkley, S. (2011). *Modality, scales, modes, chords.*
- Cabrera, F. (1987). *El método inductivo* (Vol. 43, Issue 21).

<http://eprints.uanl.mx/5599/1/1080071376.PDF>

Cárdenas, P., y Herrera, L. C. (2020). Importancia de la musicalización en el tipo de percepción de una película. *Revista Oratores*, 13, 11–26.

<https://doi.org/10.37594/oratores.n13.411>

Casa del Libro. (2009). *Harry Potter y la orden del fénix*. Casa Del Libro.

[https://www.casadellibro.com/libro-harry-potter-y-la-orden-del-](https://www.casadellibro.com/libro-harry-potter-y-la-orden-del-fenix/9788478887422/942080)

[fenix/9788478887422/942080](https://www.casadellibro.com/libro-harry-potter-y-la-orden-del-fenix/9788478887422/942080)

Chion, Michael. (1997). La música en el cine. In Paidós y SAICF (Eds.), *Paidós* (Paidós

Ibé, Vol. 1). Librairie Arthème Fayard, París.

<https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1983.51.1175>

Chion, Michel. (2004). La voz en el cine. In *Ediciones Cátedra* (Vol. 01, Issue 01).

Colón, C., Infante, F., y Lombardo, M. (1997). *Historia y teoría de la música en el cine:*

Presencias afectivas. <https://www.elargonauta.com/libros/historia-y-teoria-de-la-musica-en-el-cine-presencias-afectivas/978-84-7898-119-9/>

Cooke, M. (2001). Film music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

<https://doi.org/https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09647>

Copland, A. (2008). Cómo escuchar la música. In *Breviarios del Fondo de cultura económica ; 101: Vol. [1* en esp* (Issue Book, Whole).

Cortés, R. C. (2008). *Musicalización del cortometraje Esperanza Ciega*.

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/4394/tesis65.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Crusellas, L. (2017). *Funciones de la música en el cine*. BlogCPAONLINE.

<https://www.cpaonline.es/blog/sonido/funciones-de-la-musica-en-el-cine/>

Dávila, D. (2020). *Musicalización de la escena skating with Edna, utilizando recursos*

compositivos y orquestales de michael giacchino.

Davis, R. (1999). *Complete guide to film scoring* (J. Feist (ed.)). Berklee Press.

De la Plaza, F., y Redondo, M. J. (1993). *El cine: técnica y arte.*

[https://books.google.com.ec/books/about/El_cine.html?id=fo-q-](https://books.google.com.ec/books/about/El_cine.html?id=fo-q-IFh3AYCyredir_esc=y)

[IFh3AYCyredir_esc=y](https://books.google.com.ec/books/about/El_cine.html?id=fo-q-IFh3AYCyredir_esc=y)

Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual.*

<https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/7146#.YHNDtUUai6s.mendeley>

Duarte, A. (2019). *Creación de dos arreglos musicales de standards de jazz aplicando los recursos orquestales del compositor Oliver Nelson*

Forero, Y., y Murillo, K. (2019). *El tópico musical utilizado por Franz Schubert en el lied Gretchen am Spinnrade y su relación con la teoría de los afectos.*

[https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1878/El](https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1878/El_t%C3%B3pico_musical_utilizado_por_Franz_Schubert_en_el_Lied_Gretchen_am_Spinnrade_y_su_relaci%C3%B3n_con.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

[t%C3%B3pico musical utilizado por Franz Schubert en el Lied Gretchen am Spinnrade y su relación con.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/bitstream/handle/20.500.12558/1878/El_t%C3%B3pico_musical_utilizado_por_Franz_Schubert_en_el_Lied_Gretchen_am_Spinnrade_y_su_relaci%C3%B3n_con.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Frisón, C. (2015). *El silencio en las imágenes cinematográficas.*

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/384477/cflde1.pdf?sequence=6>

García A., M., y Morales, G. (2013). La música del cine, una asignatura pendiente.

Música y Educación, 95.

Gil Zulueta, J. (2019). El arte de acompañar cine mudo. Los pianistas del cine mudo: las primeras bandas sonoras musicales en directo. Métodos y recursos. *Itamar, Revista de Investigación Musical*, 5, 313–334. <https://roderic.uv.es/handle/10550/71514>

<https://roderic.uv.es/handle/10550/71514>

Gustems, J. (2012). *Música y Sonido en los Audiovisuales.* [http://www.llupiy.com/wp-](http://www.llupiy.com/wp-content/uploads/2016/04/Musica-y-sonido-en-los-audiovis-jose-gustems-)

[content/uploads/2016/04/Musica-y-sonido-en-los-audiovis-jose-gustems-](http://www.llupiy.com/wp-content/uploads/2016/04/Musica-y-sonido-en-los-audiovis-jose-gustems-)

carnicer.pdf

Harry Potter Fandom. (2019). *Albus Dumbeldore*.

https://harrypotter.fandom.com/es/wiki/Albus_Dumbledore

Hernández, C. (2020). *Creación de una composición musical inédita en género ecuatoriano danzante, basado en los elementos de la armonía modal y de la music learning theory de edwin gordon*.

<http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/15625/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-69.pdf>

Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, M. del P. (2014). *Metodología de la investigación* (6th ed.). Mc Graw Hill Education.

<http://observatorio.epacartagena.gov.co/wp-content/uploads/2017/08/metodologia-de-la-investigacion-sexta-edicion.compressed.pdf>

Herrera, E. (2017). *Teoría musical y armonía moderna vol ii*. Editorial: Antoni Bosch

Jiménez, J., y Menoscal, H. (2018). *Composición de un álbum ep conceptual*.

<http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/10678>

Johnwilliams.org. (2021). *John Williams: Filmography*.

<https://johnwilliams.org/compositions/film>

Kaschub, M., y Smith, J. (2009). Minds on music: composition for creative and critical thinking. *Choice Reviews Online*, 47(04), 47-1910-47-1910.

<https://doi.org/10.5860/choice.47-1910>

Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the soundscape a critical genealogy of a key term in sound studies. *Senses and Society*, 5(2), 212-234.

<https://doi.org/10.2752/174589210X12668381452845>

Larson Guerra, S. (2010). Pensar el sonido. In *México DF: Centro Universitario de*

Estudios Cinematográficos, UNAM.

Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música*. Fondo de cultura económica.

https://books.google.com.ec/books?id=dNRSDwAAQBAJyprintsec=frontcoveryh1=esysource=gbs_atb#v=onepageyqyf=false

Leach, R. (2012). *5 Orchestration lessons from John Williams' Flight to Neverland*.

<https://composerfocus.com/5-orchestration-lessons-from-john-williams-flight-to-neverland/>

Llorca, J. (2017). Paisaje sonoro y territorio. El caso del barrio San Nicolás en Cali,

Colombia. *Revista INVI*, 32(89), 9–59. <https://doi.org/10.4067/invi.v0i0.1058>

López, N. (2011). *Aspectos básicos de la estructura musical*. Música y Danza I.E.S.

Magicworld69. (2011). *Ficha de Albus Dumbledore*.

<https://magicworld69.foroactivo.com/t225-ficha-de-albus-dumbledore>

Manzo, G. (2018). *Composición de la obertura para el musical El Alma en los Labios*

usando técnicas de composición y orquestación de John Williams.

<http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/12992/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-55.pdf>

Marín, M., y Ortega, A. (2019). *Escuchar el cine. Documental sobre las etapas del sonido en el cine*.

<https://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/bitstream/123456789/421/3/María>

Elizabeth Marín Huerta y Alejandra Ortega García.pdf

Martin, B. (2018). Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing

soundscapes. *Organised Sound*, 23(1), 20–28.

<https://doi.org/10.1017/S1355771817000243>

Martínez, E., y Segura, R. (2014). *Efectos emocionales de la banda sonora en las*

- campañas publicitarias de la DGT.* Universidad de La Rioja.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5409120>
- Martínez, M. (2021). *El Ostinato en que consiste y como usarlo.* Clasesdeguitarra.
<https://clasesdeguitarra.com.co/el-ostinato/>
- Moir, Z., y Medbøe, H. (2015). Reframing popular music composition as performance-centred practice. *Journal of Music, Technology and Education*, 8(2), 147–161.
https://doi.org/10.1386/jmte.8.2.147_1
- Molina, J. J. (2021). *El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica: funcionalidad de los temas de John Williams en la película “El Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su articulación con la imagen.*
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/64300/1/T42134.pdf>
- Muñoz, J. (2017). *Música para ver y oír: composición y análisis de cuatro versiones sobre una misma escena inédita de cine mudo, incluyendo efectos de sonido* (Issue 8.5.2017). <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/7157/1/UDLA-EC-TLMU-2017-44.pdf>
- Neely, A. (2016). *Why is major “happy”?*
https://www.youtube.com/watch?v=9rEqrPwVITYyt=190syab_channel=AdamNeely
- Nettles, B. (1987). *Harmony 3.* <https://fddocuments.in/download/barrie-nettles-harmony-vol-3-berklee-college-of-music-1987>
- Nieto, J. A. (2021). *Musicalización de la escena final de la película “el niño con el pijama de rayas” utilizando los recursos armónicos y orquestales de los temas “Goodbye Brother” y “Light of the seven” de Ramin Djawadi.* (Vol. 1, Issue 1).
<http://201.159.223.180/bitstream/3317/16986/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-83.pdf>

- Peñalver Vilar, J. M. (2010). ¿Para qué sirven los modos? aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la didáctica de la música. *¿para qué sirven los modos aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la didáctica de la música*, 25, 76–122.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine CAST*. Editorial UOC.
- Rawlins, R., y Bahha, Nor E. (2005). Jazzology. In Barrett Tagliarino (Ed.), *Oxford Music Online*. Hal Leonard Corporation.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.j226100>
- Real, F., Sanchis, J. M., y De Zuleta, F. (2019). Real - La composición musical en los videojuegos del género fantástico. In *Universidad Politécnica de Valencia*.
[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/130008/Real - La composición musical en los videojuegos del genero fantástico. Caso Práctico La mágicapdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/130008/Real%20-%20La%20composici%C3%B3n%20musical%20en%20los%20videojuegos%20del%20g%C3%A9nero%20fant%C3%A1stico.%20Caso%20Pr%C3%A1ctico%20La%20m%C3%A1gica%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Rothman, A. (2014). *Los modos griegos y las emociones en la música*.
<https://www.escribircanciones.com.ar/icompo-componer-musica/565-los-modos-griegos-y-las-emociones-el-modo-dorico.html>
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter y la orden del fénix*.
<https://www.casadellibro.com/libro-harry-potter-y-la-orden-del-fenix/9788478887422/942080>
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the deathly hallows*. Bloomsbury Publishing.
<https://www.jkrowling.com/book/harry-potter-deathly-hallows/>
- Ruiz, E. E. (2020). *Análisis musical de la banda sonora de hook*.
<https://es.scribd.com/document/463325347/Hook-John-Williams>
- Russell, M., y Young, J. (2001). *Bandas sonoras: cine* (Oceano (ed.)).

- https://books.google.com.ec/books/about/Bandas_sonoras.html?id=3zZ_PQAACA
AJyredir_esc=y
- Sag, L. (2008). “*Detrás de la música del barroco.*” 1–8.
https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu_mero_25/LYDIA_SAG_LEGRAN01.pdf
- Sánchez, A. F. (2018). *Bitácora de musicalización y sonorización del cortometraje Exode.*
https://repositorio.unbosque.edu.co/bitstream/handle/20.500.12495/3177/Sánchez_Carrillo_Andrés_Felipe_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Sarmiento, D. (2020). *Teoría del brillo de escalas* (p. 1).
- Sayce. (2018). *La música en el cine.* <https://sayce.com.ec/cultura/musica-ecuador-sayce/>
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape Our Sonic Environment and the Tuning of the World.*
https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf
- Sedeño, A. M. (2004). La música contemporánea en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 9, 155–162. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2004.n9.20206
- Suárez Suárez, J. A., y Maruri Salvatierra, J. F. (2017). *Musicalización del corto animado “Caminandes: Llama Drama” aplicando los recursos compositivos y orquestales de Gordon Goodwin y conceptos básicos del film scoring.* 105.
<http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/9534/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-35.pdf>
- Truax, B. (1996). Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. In *Contemporary Music Review* (Vol. 15, Issues 1–2, pp. 49–65).

<https://doi.org/10.1080/07494469600640351>

Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*.

[https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=yid=u5N6We_rw1wC&oi=fnd&ypg=PR7ydq=Truax,+B.+1984.+Acoustic+Communication.+Westport,+CT:+Ablex+Publishing,+\(Second+edition+2001\)yots=wV8X9YWIuZ&sig=I2eCkIshUO0xXIYchDIJ0Q5jB8c#v=onepage&yqyf=false](https://books.google.com.ec/books?hl=es&lr=yid=u5N6We_rw1wC&oi=fnd&ypg=PR7ydq=Truax,+B.+1984.+Acoustic+Communication.+Westport,+CT:+Ablex+Publishing,+(Second+edition+2001)yots=wV8X9YWIuZ&sig=I2eCkIshUO0xXIYchDIJ0Q5jB8c#v=onepage&yqyf=false)

Truax, B. (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193–201. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>

Vara, A. (2012). *7 Pasos para una tesis exitosa*. Universidad de San Martín de Porres. <https://www.administracion.usmp.edu.pe/investigacion/files/7-PASOS-PARA-UNA-TESIS-EXITOSA-Desde-la-idea-inicial-hasta-la-sustentación.pdf>

Vargas, C. (2008). *La música en el cine silente y sonoro*. Filomusica. <http://www.filomusica.com/cine.html>

Vera, G., y Gonzales, P. (2012). *Estructura de la obra dramática*. Portal Educativo. <https://www.portaleducativo.net/primer-medio/10/estructura-de-la-obra-dramatica>

Westerkamp, H. (1988). *Listening and soundmaking: a study of music-as-environment*.

Xalabarder, C. (2006). *Música de cine, una ilusión óptica*. [https://books.google.es/books?hl=es&lr=yid=1j7AArkVWYwC&oi=fnd&ypg=PA7ydq=XALABARDER,+Conrado+\(2006\).+Música+de+cine.+Una+ilusión+óptica.+Libros+en+Red.yots=EIFFSBjmKJ&sig=nw3VxOMYiW9M9H8EiE4YIBLItY8#v=onepage&yqyf=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=yid=1j7AArkVWYwC&oi=fnd&ypg=PA7ydq=XALABARDER,+Conrado+(2006).+Música+de+cine.+Una+ilusión+óptica.+Libros+en+Red.yots=EIFFSBjmKJ&sig=nw3VxOMYiW9M9H8EiE4YIBLItY8#v=onepage&yqyf=false)

Xalabarder, C. (2013). *El guion musical en el cine*. <https://es.scribd.com/document/505499724/El-Guion-Musical-en-El-Cine>

Zambrano, A. (2019). *Composición musical para el corto animado “SINTEL” basándose*

en los recursos compositivos de Hans Zimmer.

Zurschmitt, G. (2011). *El camino para la transcripción musical.* 885–892.

<http://sacom.org.ar/v2016/sites/default/files/102.Zurschmitt.pdf>

Anexos

Full Score

El Regreso del Lord

Andres Sagñay

A

Piccolo

Flute 1-2

Oboe 1-2

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet

Bassoon

Trumpet in B \flat 1-3

Horn in F 1-4

Trombone 1-2

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Drum Set

Voice 1

Voice 2

Violin 1-2

Viola 1-2

Cello

Double Bass

mp

mf

mf

Picc. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

Fl. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

Ob. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

B \flat Cl. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

B. Cl. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

Bsn. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - -

B \flat Tpt. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - f - - - - -

Hn. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - f - - - - -

Tbn. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - mp - - - - -

B. Tbn. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - mp - - - - -

Tuba $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - mp - - - - -

Timp. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - mp - mf - - - - -

D. S. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - mp - - - - -

$\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - - f - - - - -

$\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - - - f - - - - -

Vln. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - f - - - mf - - - - -

Vla. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - mf - f - - - mf - - - - -

Vc. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - - - mf - f - - - - -

D.B. $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - mf - f - - - - -

17 8^m-----

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

B. Cl. *mf* *f*

Bsn. *mf* *f*

B♭ Tpt. *mf*

Hn. *mf*

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

ff

Vln. *ff* *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

Picc. - - - -

Fl. - - - -

Ob. - - - -

B \flat Cl. - - - -

B. Cl. - - - -

Bsn. - - - -

B \flat Tpt. - - - -

Hn. - - - -

Tbn. - - - -

B. Tbn. - - - -

Tuba - - - -

Timp. *mf* *f*

D. S. - - - -

Strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) *mp* *mf* *f*

Vln. *ff*

Vla. *f* *ff*

Vc. *mf* *f*

D.B. *mf* *f*

28 D 8^{va}-----

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

B♭ Tpt. *ff*

Hn. *ff*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Tuba *f*

Timp. *f*

D. S. *mf*

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

D.B. *ff* *f*

32 *8^{va}*

Picc.
Fl.
Ob.
B \flat Cl.
B. Cl.
Bsn.
B \flat Tpt.
Hn.
Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
D. S.
Vln.
Vla.
Vc.
D.B.

mf
ff
ff

37 *ff* *ff* *mf* *mf* *mf* *ff* *ff* *ff*

Picc. *f*

Fl. *f*

Ob.

B. Cl.

B. Cl.

Bsn.

B. Tpt. *ff*

Hn. *ff*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Tuba *mf*

Timp.

D. S.

Vln. *ff* *f*

Vla. *ff* *f*

Vc. *f*

D.B. *f*

41

Barrera

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Bsn. *mf*

B♭ Tpt. *ff*

Hn. *f* *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *p*

Tuba *p*

Timp. *p*

D. S.

Vln. *f*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

47

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. B. Cl. Bsn. B♭ Tpt. Hn. Tbn. B. Tbn. Tuba Timp. D. S. Vln. Vla. Vc. D.B.

mf *mf* *ff* *f* *mp* *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 47 through 54. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, and Bassoon parts are mostly silent, indicated by rests. The B♭ Trumpet, Horn, and Trombone parts also have rests. The Tuba part begins in measure 47 with a half note G2. The Timpani part starts in measure 48 with a half note G2, marked *mf*. The Snare Drum part begins in measure 49 with a half note G2, also marked *mf*. The Violin part starts in measure 50 with a half note G2, marked *f*. The Viola part has rests. The Violoncello part begins in measure 51 with a half note G2, marked *mf*. The Double Bass part starts in measure 52 with a half note G2, marked *mf*. The Violin part features a dynamic crescendo from *f* to *mp* in measure 53, followed by a dynamic change to *mf* in measure 54. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and dynamic markings.

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Vln.

Vla. *mf*

Vc.

D.B. *p*

63

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn.

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

Timp.

D. S.

Vln.

Vla.

Vc.

D.B.



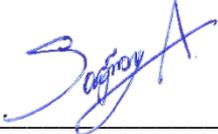
DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Sagñay Álvarez, Edison Andrés, con C.C:**0929068203**, autor del trabajo de titulación: **Musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película “Harry Potter y la orden del Fénix”, aplicando recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams**, previo a la obtención del título de **LICENCIADO EN MÚSICA** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 24 de febrero del 2022

f.  _____

Sagñay Álvarez, Edison Andrés

C.C: 0929068203

REPOSITORIO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA			
FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN			
TEMA Y SUBTEMA:	Musicalización de la batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película "Harry Potter y la Orden del fénix", aplicando recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams.		
AUTOR(ES)	Sagñay Álvarez, Edison Andrés		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Mora Cobo, Alex Fernando		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Artes Musicales		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Artes Musicales		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	24 de febrero del 2022	No. DE PÁGINAS:	86
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música, Cine, Drama		
PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:	Musicalización, banda sonora, música cinematográfica, Harry Potter, Star Wars, Imperial Attack, Duel of the Fates, Battle of Heores, técnicas de orquestación, recursos compositivos, John Williams.		
RESUMEN: En este trabajo de titulación se elaboró la musicalización de la escena de batalla entre Dumbledore y Voldemort, de la película "Harry Potter y la Orden del Fénix". Para la creación de esta música se aplicaron recursos compositivos y técnicas orquestales de John Williams, utilizados en los temas "Duel of the Fates", "Battle of Heroes" y "Imperial Attack" de la película "Star Wars Episode III: Revenge of the Sith", y "Star Wars Episode IV: A New Hope". El enfoque de esta investigación fue cualitativo, de tipo descriptivo no probabilístico. Los instrumentos de recolección de datos que se usaron son: análisis documental, análisis de transcripciones, partituras y grabaciones de audio y video. Al concluir este proceso de investigación y creación musical, se logró presentar algunas técnicas orquestales y recursos compositivos de John Williams, mostrando un modelo paso a paso de cómo se puede estructurar y elaborar la música en el formato audiovisual, con lo cual se pretende impulsar el crecimiento de la composición musical cinematográfica en Ecuador, tomando de referencia a uno de los compositores de música cinematográfica más reconocidos del siglo XXI.			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR(ES):	Teléfono: +593998496527	E-mail: imtedison@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE):	Nombre: Yaselga Rojas Yasmine Genoveva		
	Teléfono: +59397194223		
	E-mail: yyaselga@gmail.com		
SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA			
N°. DE REGISTRO (en base de datos):			
N°. DE CLASIFICACIÓN:			
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):			