



ESCUELA DE MÚSICA

COLOR Y MOVIMIENTO: ANÁLISIS DEL LEITMOTIV, RECURSOS
ARMÓNICOS Y ORQUESTACIÓN DE LOS TEMAS: "THEME FORM
SCHINDLER'S LIST" Y "JEWISH TOWN", DE LA PELÍCULA "LA LISTA DE
SCHINDLER", APLICADOS A LA COMPOSICIÓN DE LA BANDA
SONORA PARA UN CORTOMETRAJE

AUTOR

ALVARO ANDRÉS VIVANCO MENDIETA

AÑO

2019



ESCUELA DE MÚSICA

Color y movimiento: Análisis del *leitmotiv*, recursos armónicos y orquestación de los temas: *Theme from Schindler's List* y *Jewish Town*, de la película “La lista de Schindler”, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciado en Música con énfasis en composición.

Profesor Guía

Lenin Estrella

Autor

Álvaro Andrés Vivanco Mendieta

Año

2019

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *“Color y movimiento: Análisis del leitmotiv, recursos armónicos y orquestación de los temas: Theme from Schindler's List y Jewish Town, de la película “La lista de Schindler”, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje”*, a través de reuniones periódicas con el estudiante Álvaro Andrés Vivanco Mendieta, en el semestre 2019-2, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Lenin Guillermo Estrella Aráuz

C.I.:1711933695

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *“Color y movimiento: Análisis del leitmotiv, recursos armónicos y orquestación de los temas: Theme from Schindler's List y Jewish Town, de la película “La lista de Schindler”, aplicados a la composición de la banda sonora para un cortometraje”*, del estudiante Álvaro Andrés Vivanco Mendieta, en el semestre 2019-2, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

Jonathan Xavier Andrade Yáñez

C.I.: 1719814830

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Álvaro Andrés Vivanco Mendieta

C.I.: 1500828007

AGRADECIMIENTOS

A Jay por ser siempre un mentor para no rendirme y seguir adelante, a Lenin por ser un excelente guía dentro de este proceso y a Manuel, gracias por ser un gran maestro. A todas las personas que hicieron parte de este camino.

A mamá, gracias por estar siempre.

DEDICATORIA

A los músicos del mundo.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación está basado en el análisis de dos obras correspondientes a la banda sonora de la película “La Lista de Schindler” (1993), las dos obras escogidas a ser analizadas aportan la información necesaria para la composición de una banda sonora original para un cortometraje.

En la primera parte de este trabajo se presenta una breve reseña histórica de la música en el cine, así como datos relevantes del compositor y la película a la que corresponden las obras de análisis. La segunda parte abarca los análisis de los motivos, recursos orquestales y armónicos de las obras, esto, para cumplir con dos de los tres objetivos específicos planteados en este trabajo de investigación.

El resultado final de este trabajo es la aplicación de los recursos obtenidos a través de los análisis llevados a cabo, dentro de la composición de una banda sonora original para un cortometraje, con lo cual se cumple el tercer objetivo específico planteado en este trabajo de investigación.

ABSTRACT

The present work of investigation is based on the analysis of two musical pieces corresponding to the soundtrack of the film "Schindler's List" (1993), the two works chosen to be analyzed provide the necessary information for the composition of an original soundtrack for a short film.

In the first part of this work a brief historical review of the music in the cinema is presented, as well as relevant data of the composer and the film to which the works of analysis correspond. The second part covers the analysis of the motifs, orchestral resources and harmonics of the musical pieces, this, to accomplish two of the three specific objectives raised in this research.

The final result of this work is the application of the resources obtained through the analysis carried out, within the composition of an original soundtrack for a short film, which meets the third specific objective raised in this research work.

ÍNDICE

Introducción.....	1
1 Capítulo 1: Del origen a Williams, y La Lista	2
1.1 Origen.....	2
1.2 Cronología y desarrollo	3
1.2.1 El cine mudo.....	3
1.2.2 De los 20 a los 30: la profesionalización.....	3
1.2.3 El <i>Hollywood classical style</i> de los 40 y el <i>boom</i> de los 50.....	4
1.2.4 Los <i>westerns</i> de los 60 a la crisis de los 70.....	5
1.2.5 De la revolución de los sintetizadores a la actualidad	6
1.3 Función de la música cinematográfica	7
1.4 Tipos de música en el cine	8
1.4.1 Música diegética.....	8
1.4.2 Música incidental.....	8
1.5 El <i>leitmotiv</i>	9
1.6 El compositor	10
1.6.1 La fórmula Williams.....	11
1.6.2 El <i>leitmotiv</i> de John Williams.....	11
1.6.3 Estilo e influencias	12
1.7 La Lista de Schindler	13
1.7.1 La trama	13
1.7.2 John Williams y la composición para La Lista.....	14

2	Capítulo 2: Análisis del <i>leitmotiv</i> , recursos armónicos y orquestales en las obras de estudio.....	16
2.1	Obras de estudio	16
2.2	<i>Schindler's List Main Theme</i>	17
2.2.1	Análisis del motivo en <i>Schindler's List Main Theme</i>	17
2.2.2	Variaciones del motivo principal.....	18
2.2.3	Análisis formal de la obra <i>Schindler's List Main Theme</i>	20
2.2.4	Recursos armónicos y orquestales	21
2.2.4.1	Instrumentación.....	21
2.2.4.2	Rol de la orquesta.....	22
2.2.4.3	Planos sonoros	23
2.2.4.4	Contrapunto	24
2.3	<i>Jewish Town</i>	25
2.3.1	Análisis del motivo en <i>Jewish Town</i>	25
2.3.2	Variación del motivo	26
2.3.3	Análisis formal de la obra <i>Jewish Town</i>	26
2.3.4	Recursos armónicos y orquestales	26
2.3.4.1	Instrumentación.....	27
2.3.4.2	Rol orquestal	28
2.3.4.3	Planos sonoros	28
2.3.4.4	Ostinato.....	29
3	Capítulo 3: Cortometraje y composición	30

3.1	El cortometraje	30
3.1.1	Sinopsis.....	30
3.1.2	Trabajo junto a la directora y <i>spotting session</i>	31
3.2	Sara	32
3.2.1	Armonía.....	32
3.2.2	Motivo principal y variaciones	33
3.2.3	Rol orquestal	34
3.2.4	Instrumentación:.....	34
3.2.5	Recursos aplicados	35
3.3	Nacimiento.....	35
3.3.1	Armonía.....	36
3.3.2	Motivo principal y variaciones	36
3.3.3	Rol orquestal	37
3.3.4	Instrumentación.....	37
3.3.5	Recursos aplicados	38
	Conclusiones.....	38
	Referencias	41
	ANEXOS	43

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 <i>Leitmotiv</i> en <i>Schindler's List Main Theme</i>	17
Figura 2 Célula rítmica del motivo principal	18
Figura 3 Primera variación del motivo principal	19
Figura 4 Segunda variación del motivo principal	19
Figura 5 Tercera variación del motivo principal	19
Figura 6 Cuarta variación del motivo principal	19
Figura 7 Contrapunto entre arpa y violín en <i>Schindler's List Main Theme</i>	24
Figura 8 Motivo principal de <i>Jewish Town</i>	25
Figura 9 Célula rítmica del motivo de <i>Jewish Town</i>	26
Figura 10 Variación del motivo en <i>Jewish Town</i>	26
Figura 11 Ejemplo de un ostinato en <i>Jewish Town</i>	29
Figura 12 Motivo del tema Sara	33
Figura 13 Variaciones del motivo principal del tema Sara	34
Figura 14 Ejemplo de ostinato aplicado en el tema Sara	35
Figura 15 Motivo del tema nacimiento	36
Figura 16 Variaciones del motivo principal del tema Nacimiento	37
Figura 17 Ejemplo de contrapunto en el tema Nacimiento	38

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Análisis formal del tema <i>Schindler's List Main Theme</i>	20
Tabla 2 Instrumentación de <i>Schindler's List Main Theme</i>	21
Tabla 3 Uso de la instrumentación en <i>Schindler's List Main Theme</i>	22
Tabla 4 Distribución instrumental según planos sonoros en la sección A de <i>Schindler's List Main Theme</i>	23
Tabla 5 Instrumentación de <i>Jewish Town</i>	27
Tabla 6 Uso de la instrumentación en <i>Jewish Town</i>	28
Tabla 7 Spotting session del cortometraje El deseo más grande.....	31
Tabla 8 Instrumentación del tema Sara	34
Tabla 9 Instrumentación del tema Nacimiento	37

Introducción

En el presente trabajo de investigación se usan distintas referencias para presentar tanto un contexto histórico de la música en el cine, como para analizar los recursos que se han empleado en las obras que serán analizadas y que luego se tomarán como información a ser aplicada en las composiciones de una banda sonora original para un cortometraje.

La bibliografía escogida para este trabajo de investigación abarca conceptos tanto del cine, como de la música y se ha escogido en base a los requerimientos y problemas que plantea el tema, tanto para la solución de estos como para obtener de información.

La obra del compositor John Williams es vasta, y mucho se ha analizado y hablado sobre las sagas más importantes en las que su música ha trascendido; sin embargo, poca importancia se ha dado a la obra de Williams en la película “La lista de Schindler”, en esta película el compositor es donde más ha plasmado su huella creando temas que han definido a la película, y que han sido reconocidos como grandes obras de este compositor llevándolo a ganar un premio Oscar.

1 Capítulo 1: Del origen a Williams, y La Lista

El primer capítulo de este trabajo de investigación presenta una reseña histórica de la música en el cine, su función y tipos, se presenta además información relevante del compositor como: su técnica y proceso de composición y datos de su biografía. La sección final de este capítulo presenta datos de la película "La Lista de Schindler".

1.1 Origen

Dentro de las distintas razones que se pueden considerar al hablar del origen de la música en el cine, se establecen dos que son de mayor relevancia: las razones psicológicas y las razones históricas. Una de las teorías que parte de las razones psicológicas es que la música en el cine tiene la capacidad de crear en el público una sensación de colectividad, junto a los otros espectadores; esto evita que el espectador se sienta aislado y por lo contrario, tenga una sensación de relajación que le permita concebir mejor las emociones que el *film* le propone (Nieto, 2003, p. 25).

Algunos teóricos parecen desaprobador las razones psicológicas que preceden a la música en el cine, en cambio, estos proponen razones históricas, por ejemplo, que la imagen cinematográfica nace ligada a la música, de cierta forma, debido a que todas las representaciones dramáticas han estado acompañadas de esta. Desde antiguos rituales religiosos, pasando por los teatros profanos de la edad media, hasta las representaciones teatrales de William Shakespeare, se encuentra que todos contenían un fondo musical de acompañamiento (Nieto, 2003, pp. 25-27).

“Desde el principio, nos han dicho una y otra vez que la música era parte integral de la experiencia fílmica. Las razones más citadas de la presunta necesidad de la presencia de música durante las presentaciones de incluso las películas comerciales más primitivas son la necesidad acústica de enmascarar el ruido generado por el proyector, la necesidad psicológica de brindar "calidez" a las imágenes que de otra manera podrían interpretarse como " sin cuerpo "o" fantasmal ", y la necesidad teatral, derivada de

precedentes en la ópera de las altas cejas y el melodrama de la frente, para adornar la acción y las expresiones de la emoción con un acompañamiento instrumental afectivamente apropiado” (Wierzbicki, 2009, p. 13).

1.2 Cronología y desarrollo

1.2.1 El cine mudo

Originalmente la música que el público escuchaba durante las proyecciones cinematográficas era tocada en vivo, ya sea por solistas o bandas enteras que lograban sincronizarse con la imagen; esta música por lo general estaba ya arreglada para la ocasión. Los primeros filmes carecían de contenido narrativo; los mismos trataban temas de actualidad: la coronación de un rey, una pelea de box, incluso escenas de magia u óperas. Sin embargo, no fue hasta la llegada de el cine cómico de Charles Chaplin o Harol Lloyd, en que los filmes empezaron a tener un desarrollo secuencial con una línea narrativa ya establecida, a pesar de no contar con una sonorización que lograra identificar diálogos entre los personajes. (Chion, 1997, pp. 40 - 41).

Se puede afirmar que la primera banda sonora concebida como tal fue creada en 1908. En este año, la sociedad de producción francesa “*Le film d’ Art*” encargó al compositor Camille Saint-Saëns la composición de una obra para la película: “El asesinato del duque de Guissa” (*L’ assassinat du Duc de Guise*). (Chion, 1997, p. 20).

Ya entrada la segunda década del siglo XX, la composición de música original para películas se populariza, pero no es hasta el año 1915 con la película “El nacimiento de una nación”, en que las bandas sonoras para películas toman mayor popularidad; hasta el punto en que, para décadas posteriores, cada estudio cinematográfico contaría con su propio equipo de compositores (Cruz & Haro, 2011, p. 51).

1.2.2 De los 20 a los 30: la profesionalización

A finales de la década del veinte la música para cine tomaría un impulso más de mano de las películas “Luces de Nueva York” (1928) y “El cantante de jazz”

(1927), que se convierten en las primeras películas en incluir una banda sonora completamente grabada dentro de la misma cinta (Cruz & Haro, 2011, p. 51). Es precisamente en “El cantante de jazz” en que la música empieza a generar ya una identidad al *film*, la superposición de melodías “jazzeras” y clásicas, generaban una contradicción que terminaría por definir el carácter de este (Chion, 1997, p. 80).

Es en la década del 30 cuando la música para cine empieza a profesionalizarse, esta pasará a ser un recurso dentro de las películas para dar énfasis a ciertos momentos. En esta época la música era usada únicamente de forma diegética, y exclusivamente cuando el guión lo requería. A partir de esta década, los estudios ya empezaron a contar con equipos completos de compositores, arreglistas, orquestadores y directores de orquesta. En 1933 la partitura de Max Steiner, para la película King Kong, demostraría el poder de la música cuando está sincronizada con la imagen (Cruz & Haro, 2011, p. 51).

1.2.3 El *Hollywood classical style* de los 40 y el *boom* de los 50

Durante la década de los años 40 la música para cine experimenta un crecimiento extraordinario con la llegada de compositores de distintas áreas. Se sumaban de a poco compositores de jazz, los compositores de los *shows* de Broadway, e incluso compositores de música “clásica” (Cruz & Haro, 2011, p. 51). Un claro ejemplo de esto fueron los compositores Igor Stravinsky y Arnold Schoenberg, quienes a finales de la década de 1930 e inicios de la década de 1940, mantuvieron conversaciones para componer música original para filmes de *MGM* y *Paramount Pictures*.

Esta inclinación de los estudios de *Hollywood* por contratar músicos clásicos para trabajar como sus compositores daría origen al término “*Hollywood classical style*”, lo cual marcaría una tendencia en cuanto al *film scoring* en los años 40 (Wierzbicki, 2009, p.154).

Una vez llegados los años 50 el cine empieza a vivir un decrecimiento; la economía de la posguerra había afectado a los países europeos y norteamericanos y la popularización de la televisión en los hogares había

reducido significativamente la asistencia del público a las salas de cine (Wierzbicki, 2009, pp. 160-161).

En esta década también llega el cine musical, en el cual se daba más importancia al protagonismo de la música antes que al verdadero talento de los actores; sin embargo, esto llevaría a la fama a muchos de estos artistas. Con la llegada de este tipo de cine, las productoras empiezan a ver en la música de las películas una oportunidad para monetizarlas, persuadiendo a los compositores para crear melodías y canciones más comerciales que eventualmente pudiesen ser grabadas en un disco. Esto también contribuyó a la innovación en los sistemas de grabación (Cruz & Haro, 2011, pp. 51).

1.2.4 Los westerns de los 60 a la crisis de los 70

Durante los años 60, la música para cine evidencia un cambio de época, con la llegada del género *western* de la mano de compositores como Elmer Bernstein y Ennio Morricone (Cruz & Haro, 2011, pp. 51). Morricone había marcado una tendencia en la composición de temas para películas del estilo *western*, de la mano del director italiano Sergio Leone. Morricone se convertía en un referente del género al destacar sus composiciones en filmes como: “El bueno, el malo y el feo” (1966); “Por unos dólares más” (1965); “Por un puñado de dólares” (1964). Los temas de Morricone marcan una tendencia al ser más estilizados y siguiendo la dramaturgia propia de la película, además se caracterizan por tener una melodía solista siendo interpretada por distintos instrumentos como: una voz, flauta o guitarra eléctrica (Chion, 1997, pp. 142).

Durante los años 70 se empieza a vivir una crisis compositiva; los estudios de *Hollywood* dejan de prestarle atención a la música instrumental y empiezan a comprar canciones que no tenían que ver con las películas, ahorrándose así el dinero que un compositor podría costarles, sin embargo, en medio de esta crisis aparece John Williams; un compositor que destaca por el uso de una gran orquestación (Cruz & Haro, 2011, p. 51). Williams, a través de su partitura para “La guerra de las Galaxias” (1977), le aporta un papel narrativo a la música, mediante el uso de *leitmotifs* para designar a los personajes, escenarios de lucha y los momentos relevantes de la historia (Chion, 1997, p. 164).

1.2.5 De la revolución de los sintetizadores a la actualidad

La década de los 80 es la década de la revolución en la música cinematográfica, de la mano de compositores como Vangelis o Maurice Jarre, llegan los sintetizadores a formar parte de las composiciones cinematográficas (Cruz & Haro, 2011, p. 51). Sería Vangelis quien, al usar el sintetizador como única fuente sonora, marcaría una tendencia en el uso de este instrumento en filmes de tinte futurístico como la película "*Blade Runner*" (1982). Esta partitura caracterizada por sonidos de ambiente, voces y ruidos, prácticamente creada por ingenieros de sonido, vuelven a la película inseparable de su banda sonora (Chion, 1997, p. 167). A pesar del uso constante de este nuevo instrumento en las bandas sonoras de la época, la música orquestal sigue en uso y al alza, de la mano de John Williams y Jerry Goldsmith (Cruz & Haro, 2011, p. 51).

A inicios de la década de los 90, las canciones de bandas de *rock* o *pop* vuelven a tomar popularidad, hay que aclarar que estas canciones usadas en las películas no eran compuestas exclusivamente para las producciones cinematográficas; esto como estrategia de las productoras para aumentar sus ingresos. De esta forma las bandas sonoras se convierten en compilaciones de éxitos que lograban llegar a las radios, logrando así una promoción también para el *film* (Cruz & Haro, 2011, p. 51). Un claro ejemplo de esto se evidencia en la película "*Until the end of the World*" (1991), del director Wim Wenders, quien había solicitado a bandas como *Depeche Mode*, *REM*, *Can*, *Nick Cave*, *Neneh Cherry*, entre otros, que escribieran temas para ser usados dentro de la película (Chion, 1997, p. 442).

En la actualidad han tomado relevancia las composiciones de música cinematográfica creadas con instrumentos virtuales. El uso de bibliotecas de sonidos digitales se ha popularizado entre los compositores de música para cine; sin embargo, la música orquestal no ha decaído, siendo su principal exponente John Williams. La incursión de compositores como Hans Zimmer y Alan Silvestri, que han logrado crear verdaderas obras maestras, amplía aún más el espectro de estudio del *film scoring* y sus aplicaciones, derivando así también en una nueva faceta de este: los videojuegos.

1.3 Función de la música cinematográfica

Históricamente el papel de la música en el cine ha sido la de aumentar la capacidad expresiva de un *film*; desde las primeras composiciones en los cortometrajes de cine mudo hasta las actuales composiciones con orquestas sinfónicas o instrumentos virtuales, la música ha desempeñado un rol crucial en el acompañamiento de las expresiones plasmadas en las imágenes del cine. La música como tal, puede cumplir dos objetivos principales dentro de una película: ambientar o servir como un preámbulo para una escena y por otro lado puede servir para generar una conexión expresiva entre la imagen y el público (Flach, 2012, p. 22).

La funcionalidad de la música en el cine está basada en un principio de acción – reacción; cuando la música se superpone a la imagen, modifica la percepción del observador sobre esta y viceversa; la imagen también puede modificar la percepción del público hacia la música, de esta forma, no ingresa en la imagen de forma arbitraria y sin un sentido o propósito alguno, si no con una funcionalidad y un objetivo específico. Se debe destacar la relevancia de la música dentro del aspecto narrativo en el cine, pues tanto como lo hace un guión, esta puede complementar el desarrollo de las acciones en la imagen (Fraile, 2007, pp. 531-532).

Una función elemental de la música en el cine también es la de potenciar cualquier expresión; la combinación sonido e imagen, se traduce en una mutación de cualquier naturaleza que el filme pueda contener, va más allá de la simple reproducción y la contemplación del público, el complemento que desempeña la música en el cine trasciende todo esto (Aschieri, 1998, p. 25).

“Otra de las mayores aportaciones de la música en el cine compete a la acción dramática y a la efectividad narrativa. Las funciones narrativas, por tanto, responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia. Si bien la mayoría de las funciones también dan algún tipo de información (por ejemplo las expresivas sobre el sentimiento que late en la historia), las funciones significativas dan información bien sobre la propia

diégesis (narración), bien sobre su interpretación (un significado extradiagético que afecta directamente al contenido)” (Fraile, 2007, p. 534).

La música puede condicionar el alcance de una película de varias formas: puede dotar a la misma de una estructura narrativa que vaya de la mano con el relato, el género y tono de la música empleada puede incluso llegar a determinar el tamaño del espacio donde se desarrolla, marcar cambios dinámicos en los desarrollos de la película (pasar de una escena con acción a una dramática), y puede llegar a proyectar los pensamientos y sentimientos de un personaje, incluso sin que este pueda incluir diálogo en la escena donde se desenvuelve (Piñeiro, 2015, p. 2).

1.4 Tipos de música en el cine

A lo largo de la evolución de la música dentro del cine, esta ha tenido que irse adecuando al mismo. Desde el cine mudo hasta la aparición de las películas sonorizadas, la música ha cedido espacio a otros elementos narrativos de los filmes; dentro de estos cambios se contempla la aparición de varios tipos de música en el cine. A continuación, se definen dos tipos de acuerdo con su función: diegética e incidental.

1.4.1 Música diegética

La música diegética o *source music*, aquella que se desarrolla en el mismo espacio y tiempo en que se desarrolla la escena. Se produce en el espacio sonoro llamado diégesis, al cual también pertenecen los diálogos y los sonidos ambientales que pudiesen existir dentro de la película. La fuente que la produce existe dentro de la misma línea narrativa; por ejemplo, una orquesta de baile, una radio, o un reproductor de discos, todos estos ejemplos, como elementos que los personajes pueden escuchar (Fraile, 2007, p. 529).

1.4.2 Música incidental

La música incidental también ha sido definida como *featured music*. Es la música que solo es escuchada por los espectadores mas no por los personajes del filme; esta música puede convertirse en música diegética a lo largo del desarrollo de la

escena, por ejemplo: si forma parte de la banda sonora y eventualmente se ve que procede de alguna fuente sonora al interior de la escena (Olarte, 2002, p. 2).

Una de las razones por las que el espectador puede identificar la música como música incidental es la forma en como esta aparece en la escena: sin dejarse opacar por los diálogos de los protagonistas y sin afectarse por el sonido ambiental (ruido) que pueda ocurrir durante la acción (Chion, 1997, p.193).

1.5 El *leitmotiv*

Para poder comprender algunos de los recursos que el compositor utiliza se han establecido varios parámetros a ser analizados durante este trabajo de investigación: *leitmotiv*, los recursos armónicos y orquestales.

El *leitmotiv* se define como una secuencia melódica corta y característica que es recurrente en una obra. Se lo asocia a un contenido en específico y hace referencia al mismo en cada presentación o aparición, por lo general, esta secuencia melódica puede representar un personaje, un objeto, o un sentimiento. Este término apareció por primera vez en 1871, en el índice de las obras de Carl M. Von Weber, elaborado por Friedrich W. Jähns. Tiene su raíz en el idioma alemán: *leiten*: guiar y *motiv*: motivo (EcuRed, 2017).

El *leitmotiv* como recurso creativo dentro de la música para cine aparece en los años treinta. Es uno de los recursos más usados por los compositores dentro de este género, la principal razón para el uso de este recurso es la de relacionar un personaje, locación o situación dentro de un filme, con un motivo rítmico o melódico que sea rápidamente identificado por la audiencia, esto ha sido demostrado por varias investigaciones llevadas a cabo durante varios años (Carrizo & Huidrobo, 2015, p. 3).

Conforme se desarrolló el uso de este recurso (*leitmotiv*), y considerando su origen dentro de las obras wagnerianas, aparecen diferencias notables entre el *leitmotiv* wagneriano y el *leitmotiv* cinematográfico. La principal de ellas es que el *leitmotiv* wagneriano se ha de construir con ideas rítmico-melódicas cortas, relacionadas directamente a un elemento de la obra, mientras que el *leitmotiv* cinematográfico está conformado por un concepto tras de sí, tiende a tener una

melodía fácilmente identificable y su re-exposición es constante durante el desarrollo de la película, debido a la corta duración que el tema puede tener a lo largo de la misma (Carrizo & Huidrobo, 2015, p. 3).

1.6 El compositor

Debido a la importancia que tiene la música dentro del cine, varios compositores han tomado protagonismo durante el siglo XX, entre estos encontramos a John Williams. La importancia de Williams en el sonido cinematográfico es tal que es considerado como el “sonido de *Hollywood*”. La trayectoria de este compositor incluye a bandas sonoras de sagas que han marcado un antes y un después en la historia cinematográfica, un ejemplo claro de ello son las sagas de “*Star Wars*” (1977- 2018) e “*Indiana Jones*” (1981), la composición de Williams es conocida por el desarrollo de motivos rítmicos y melódicos (*leitmotiv*) en torno a los personajes y locaciones más relevantes dentro de las películas (Aschieri, 1998, pp. 300-301).

John Williams nació en 1932 en la ciudad de Nueva York, al ser hijo de un percusionista tuvo influencias musicales desde muy pequeño. En 1948 su familia se mudó a Los Ángeles y a la edad de 19 años Williams estrenaba su primera obra para piano solo. Durante su estancia en Los Ángeles, Williams asistió a *UCLA* donde estudió orquestación.

Luego de cumplir servicio militar durante 3 años en la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, Williams asistió a *Julliard School of Music* y trabajó como pianista de *jazz* en los bares de Nueva York. A su regreso a Los Ángeles, John Williams encontró trabajo como pianista de algunos estudios de Hollywood, donde eventualmente se convirtió en orquestador para los estudios *Columbia* y posteriormente para *20th Century Fox*. Fue su partitura escrita para *The Reivers* (1969), la que llamó la atención del director Steven Spielberg, quien convocó a Williams para musicalizar su película *Jaws* (1975). Fue esta película la que afianzó el trabajo de Williams junto a Spielberg, quien lo recomendó con su gran amigo: George Lucas. Durante la década de los 70 y los 80, Williams marcó una tendencia al convertirse en un referente dentro del *film scoring*; con sus obras para la saga de “*Star Wars*” e “*Indiana Jones*”. Durante la década de los 90 la

producción de John Williams fue esporádica, pero fueron grandes éxitos como: *Jurassic Park* (1993) y *Schindler's List* (1993); los que volvieron a renovar el interés del público en su música. Eventualmente el regreso de la saga *Star Wars: The Phantom Menace* (1999), recordaron la diversidad creativa del compositor (IMDb.com, 2019).

1.6.1 La fórmula Williams

Uno de los compositores con los que más se relaciona a Williams es Richard Wagner. Se han identificado varias similitudes entre la obra wagneriana como El anillo de los Nibelungos y las composiciones de Williams en la saga “*Star Wars*”. En estas obras se puede identificar el uso de cromatismos, la aparición frecuente de ostinatos y glissandos y principalmente el uso del *leitmotiv* como recurso para generar identidad sonora para los personajes de la saga (Piñeiro, 2015, p. 4). Mucho se ha dicho sobre la influencia wagneriana en las composiciones cinemáticas de John Williams; sin embargo, esto no solo ha influenciado a este compositor, si no que se ha usado como un recurso clave en la composición para cine a nivel general (Aschieri, 1998, p. 300).

Citando al propio Williams, su método de composición se organiza de la siguiente forma: empieza únicamente por el piano, su técnica de composición se basa en organizar primero la partitura, dividiendo las secciones de la película en donde debe ir la música. A esto Williams llama los “*cue – sheets*”, partiendo de aquí empieza la composición, identificando el tema de los personajes o lugares (Aschieri, 1998, p. 46).

Para John Williams es preferible no leer el guión de la película; indica que leer un guión y luego ver la película, implica que esta no pueda parecerse a lo que uno había imaginado. Es preferible experimentar la película por lo que es en sí misma y reaccionar de acuerdo con el ritmo que esta nos proponga como espectadores (Aschieri, 1998, p. 45).

1.6.2 El *leitmotiv* de John Williams

La creación de melodías que identifiquen personajes, situaciones o conceptos y que sean fácilmente reconocibles, le permite al compositor crear una conexión

narrativa con la película. El uso de motivos designados a la narrativa de la película está presente en gran parte del trabajo de Williams. Una de las fortalezas del compositor en este ámbito es el uso de variaciones y la manipulación musical de los mismos, ya sea a nivel orquestal o armónico (Audissino, 2014, p. 125).

1.6.3 Estilo e influencias

Desde sus inicios en el *film scoring*, John Williams ya se perfilaba como un gran compositor de cine. El primer trabajo ejecutado por Williams junto a Steven Spielberg da cuenta de esto; la partitura de *Jaws* es una de las más reconocidas de Williams y manifiesta el estilo que el compositor mantendría hasta la actualidad. Siendo un filme que contenía tanto partes de horror como de acción-aventura, *Jaws*, representaba un gran reto para el compositor; dejó de lado los conceptos atonales y posmodernos para su composición; sin embargo, usó ideas prestadas de estos dos campos musicales; usa a Stravinsky como recurso para los temas de horror y a Debussy para los temas relacionados al mar. Esto dio como resultado una partitura con varios centros tonales bien afianzados que habían logrado encontrar el centro emocional que la película requería (Scheurer, 2008, p. 61).

John Williams ha resucitado estilos y formas pasadas dentro del *film scoring*, esto sumado a las progresiones armónicas y disonancias modernas han dado cabida a que el compositor sea denominado como un compositor neoclásico (Audissino, 2014, p. 121).

El lenguaje empleado por este neoclasicismo en el cine, proviene del romanticismo tardío, sin embargo el lenguaje de Williams está más influenciado por recursos del siglo XX. Episodios de poli-tonalidad y atonalidad, acordes *jazz* que dan color a la textura sinfónica y el uso frecuente de síncopas, son recursos que se pueden encontrar en los *scores* de este compositor. Williams también es relacionado con Wagner, especialmente por el uso constante de *leitmotifs* en sus obras (Audissino, 2014, p. 122).

El pandiatonismo también es uno de los recursos estilísticos de Williams, se pueden notar claros pasajes pandiatónicos en varios de los *scores* para la saga

Harry Potter. Este recurso le permite al compositor cambios de tonalidad de forma instantánea, estas modulaciones son un poderoso enganche de atención en la música de Williams, brindando un súbito cambio de color en la acción de la película (Audissino, 2014, pp. 122-123).

Dentro de su influencia también destacan los compositores del impresionismo ruso, los primeros trabajos de Rimsky – Korsakov e Igor Stravinsky, son un modelo primario usado por Williams en el uso de la orquesta. En sus partituras hay una especial atención por el uso colorístico e inventivo de los timbres de los instrumentos, el uso de los rangos más altos en los vientos madera en pasajes rápidos y cortos , *glissandos* en el arpa, los toques brillantes de la celesta, la presencia constante del piano, usado ya sea para añadir color a la melodía o reforzar a la sección de percusión (Audissino, 2014, p. 124).

1.7 La Lista de Schindler

La Lista de Schindler (*Schindler's List*), es un filme norteamericano estrenado en 1993. La trama se desarrolla en torno a parte de la vida de Oskar Schindler, un empresario alemán que salvó a más de 1000 judíos durante el holocausto nazi empleándolos en sus fábricas. El filme fue dirigido por Steven Spielberg, la música compuesta por John Williams y está basado en la novela *Schindler's Ark*, del novelista australiano Thomas Keneally (es.Scribd.com, 2012, p. 1).

Para esta película el director modificó el uso habitual de su lenguaje visual y optó por grabarla completamente en blanco y negro, esto porque en palabras del director, todo lo que se conocía hasta la fecha alrededor del holocausto estaba en blanco y negro (Aschieri, 1998, p. 278).

1.7.1 La trama

La película se sitúa en 1939, la primera parte describe la reubicación de las familias judías dentro del gueto de Cracovia, a la par aparece Oskar Schindler, un miembro del partido nazi que a base de sobornos logra ubicar sus fábricas cerca de los campos de concentración con el fin de usar a judíos como mano de obra barata. A la historia se van sumando personajes como Itzhak Stern, quien cumple la función de asistente de Schindler dentro de la fábrica, y Amon Goeth,

como el oficial de las SS (*Schutzstaffel*) alemanas, quien era el encargado de reubicar a los judíos del gueto dentro de los campos de concentración. A lo largo del desarrollo de la película Schindler se vuelve cada vez más consciente del triste destino que sufrirán sus trabajadores dentro del campo de concentración, es aquí cuando elaboran una lista junto a Stern; Goeth se opone al traslado de los trabajadores de Schindler a su nueva fábrica, lo cual llevaría a este a gastar toda su fortuna en sobornos para el oficial de las SS con tal de salvar a sus trabajadores judíos (es.Scribd.com, 2012, p. 2).

1.7.2 John Williams y la composición para La Lista

John Williams compuso la música para la película La Lista de Schindler, en palabras de Williams, creía que la composición para este filme representaba un gran reto. Siguiendo la sugerencia del director, Williams contrató al violinista israelí Itzhak Perlman para que sea él quien interprete los temas de la película (es.Scribd.com, 2012, p. 7).

Para la orquestación de la banda sonora Williams escogió un formato más familiar y que evocara al sonido de la música de Europa del este. En 1971 el compositor había viajado a Israel como una forma de obtener inspiración para sus obras dentro del filme "*Fiddler on the roof*" (1971), empapándose así de influencias sonoras israelitas que luego le servirían de referencia en la composición de esta nueva banda sonora veinte años después. Williams valora la asociación que existe entre los solistas y los músicos, esto también fue referente para las piezas que compondría para violín solo y orquesta, en la Lista de Schindler (Sullivan, 2007).

A continuación una cita de John Williams sobre la composición:

“Sentí que escribir [para] esta película fue un desafío particularmente desalentador; nada podría ser lo suficientemente bueno para conocer una historia como esta. De lo que era más consciente era el deseo de no melodramatizar [...] Sentí que esta historia requería música suave y amorosa. La orquesta de Richard Strauss, que fue la orquesta de la época, habría sido el ruido

equivocado para una película como esta. El tema principal, sentí, debería ser algo como una canción de cuna hebrea escuchada en la rodilla de tu madre, no en realidad una canción de cuna, sino algo original, creado para la película". Como se cita en (Audissino, 2014, p. 215).

El tema principal de la película es una pieza para violín y orquesta, está en un modo menor, es una pieza conmovedora y a la vez dulce (Audissino, 2014, p. 215).

Williams concibió la banda sonora tanto para orquesta y violín, siendo el violín el instrumento solista y disponiendo a la orquesta como un elemento de acompañamiento en lugar de ser un conjunto sinfónico y polifónico. Tiende a hacer uso de los registros graves, dejando por sobretoda la orquesta los solos de violín. La grabación se llevó a cabo en los estudios de Sony Pictures y en el Boston Symphony Hall, convocó a miembros de la Boston Symphony Orchestra y a Itzhak Perlman como solista en el violín y Gioria Feidman como intérprete de los solos de clarinete (Aschieri, 1998, pp. 279-280).

2 Capítulo 2: Análisis del *leitmotiv*, recursos armónicos y orquestales en las obras de estudio

En este capítulo se exponen los análisis realizados a las obras escogidas, también se presentan los métodos con los que se han realizado los análisis, además de describir el proceso de análisis y la información obtenida de los mismos.

Para el análisis del *leitmotiv*, se emplean elementos del análisis Schenkeriano, estos elementos son: bordadura, salto consonante, arpegiación y nota de paso (Sans, s.f., p. 2). A estos elementos se ha agregado la nota principal, esto con el fin de facilitar la comprensión del análisis del *leitmotiv*. A continuación se definen conceptualmente los elementos del análisis schenkeriano:

- Nota principal: Cualquier nota que sea parte del acorde.
- Bordadura: Nota de aproximación, que va de una nota del acorde y regresa a la misma por grado conjunto.
- Arpegiación: Movimiento melódico, ascendente o descendente, que utiliza las propias notas del acorde para llegar a cualquier de ellas.
- Salto consonante: Salto diatónico de intervalos que pueden ser de tercera, sexta, cuarta, quinta u octava, entre notas de la escala que pertenecen a la misma tonalidad.
- Nota de paso: Nota que se mueve desde una nota del acorde a otra nota del acorde, distinta a la anterior, puede no pertenecer a la tonalidad, lo cual también le da la notación de nota de adorno (Herrera, 1990, pp. 52-54).

Para el análisis formal de las obras se empleará el método planteado por Guillo Espel (Espel, 2009, p. 49), en el cual la obra es dividida de acuerdo con sus secciones, y en las cuales se establecen los siguientes puntos de análisis de acuerdo con el número de compases: sección, frase, y subfrase.

2.1 Obras de estudio

Las obras escogidas para ser analizadas corresponden a la banda sonora de la película "La Lista de Schindler", estas son: *Schindler's List Main Theme* y *Jewish Town*. Este análisis se enfoca en las secciones en las que el motivo principal se

hace presente, pretende recoger la mayor cantidad de información posible acerca de los recursos compositivos de John Williams en estas obras; esto incluye el análisis del *leitmotiv*, los recursos armónicos y el uso de la orquestación, con el objetivo de aplicarlos en la composición de una banda sonora original para un cortometraje.

2.2 *Schindler's List Main Theme*

Como se menciona en el primer capítulo de este trabajo, las composiciones realizadas por John Williams se concibieron de tal forma que el violín sea usado como instrumento solista acompañado por una orquesta. El análisis motivico y orquestal de la obra se centrará en la sección A de esta, principalmente porque es la única sección en donde el motivo se presenta y desarrolla. Esta obra es la pieza principal de la banda sonora de la película.

2.2.1 Análisis del motivo en *Schindler's List Main Theme*

Esta primera frase es considerada el motivo principal de la obra, porque, a pesar de que aparece luego de una breve introducción de 5 compases, es su configuración rítmica la que se convierte una constante a lo largo de esta sección. En el análisis del motivo se empleó un código de colores para identificar los elementos melódicos que lo conforman:

- Nota principal
- Arpegiación
- Salto consonante

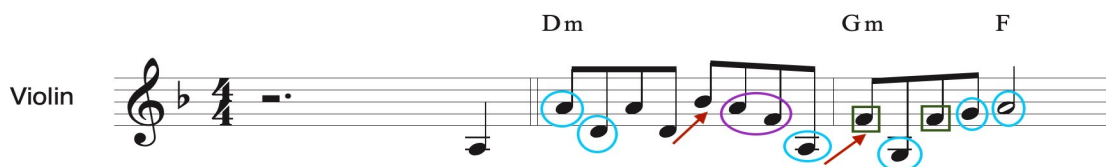


Figura 1 *Leitmotiv* en *Schindler's List Main Theme*

Como consta en la Figura 1, el motivo principal se desarrolla entre las notas principales del primer acorde de la tonalidad de Re menor, que son La y Re. Este movimiento melódico se da en intervalos de quinta, tanto descendente y ascendente.

Existe un salto consonante entre las notas de Re y Si, luego se produce una arpegiación descendente usando las notas del acorde de Re menor para llegar hasta la quinta del mismo que es La.

El siguiente salto consonante se produce entre La y Fa, esta última nota ya forma parte del siguiente acorde de la progresión que es Sol menor, el movimiento melódico ocurre entre la nota de Fa y Sol, formando un salto interválico de séptima descendente - ascendente y otro salto interválico de segunda mayor, finalmente el motivo concluye con la nota de La, en el acorde de Fa mayor.

La célula rítmica del motivo principal se compone de tres grupos de 4 corcheas y una blanca, distribuidos en dos compases:



Figura 2 Célula rítmica del motivo principal

Es evidente que el compositor construye el motivo de tal forma que este puede definir por sí mismo la armonía del tema, se vale de un movimiento entre notas principales del acorde, y así construir la armonía junto al acompañamiento de la orquesta, como ya se analizará más adelante.

2.2.2 Variaciones del motivo principal

La variación es considerada un cambio, sin embargo, este cambio debe mantener una relación con la idea original del motivo, una variación conservará así las características principales de este y cambiará lo menos importante (Schoenberg, 2000, p. 19).

Las variaciones del motivo principal, en esta obra, se presentan usando los mismos conceptos de movimiento melódico, sin embargo la relación interválica varía. A estas variaciones se suman otros cambios como interpolación y omisión de notas.

Violin

motivo principal Dm Gm7 F

variación Dm Gm7 C7 F

Figura 3 Primera variación del motivo principal

En la Figura 3 consta la primera variación del motivo principal, esta se presenta conservando el concepto de movimiento melódico, con algunas variaciones en la relación interválica, y al final aumenta cuatro corcheas en el acorde de F mayor, esto se considera una interpolación de tres nuevas notas en este acorde.

Violin

motivo principal Dm Gm7 F

variación Gm A7 Dm

Figura 4 Segunda variación del motivo principal

En la segunda variación del motivo principal está representada en la Figura 4, en esta variación se mantiene el concepto de movimiento melódico variando los saltos interválicos de la melodía y omitiendo cuatro corcheas del motivo inicial en el segundo compás, reemplazándolas con una figura de blanca con punto.

Violin

motivo principal Dm Gm F

variación Gm Amaj7 Bb Amaj7

Figura 5 Tercera variación del motivo principal

En la Figura 5 consta la tercera variación del motivo, se observa la misma técnica empleada en la segunda variación, mismo concepto de movimiento melódico con variación en los intervalos y omisión de notas, sin embargo, se agrega una figura de blanca al final en el acorde Amaj7.

Violin

motivo principal Dm Gm F

variación Gm A7 Dm

Figura 6 Cuarta variación del motivo principal

La cuarta variación, ilustrada en la Figura 6, al igual que las dos anteriores presenta diferencias en la relación interválica, y así mismo omite las cuatro corcheas presentes en el segundo compás del motivo principal y las sustituye por una figura de blanca con punto.

Las variaciones del motivo responden a cambios en su relación interválica y en la omisión y aumentación de notas, la célula rítmica no varía pues se mantienen patrones rítmicos de cuatro corcheas igual que en el motivo inicial. Todas estas variaciones sumadas al motivo inicial conforman una sección de diez compases, a esto se suma una re-exposición del motivo y sus variaciones una octava arriba, dando un total de veinte compases en la sección propuesta para este análisis.

2.2.3 Análisis formal de la obra *Schindler's List Main Theme*

En la siguiente tabla se desglosa la forma y la estructura, de acuerdo con el número de compases de toda la obra de estudio. La sección A corresponde a la exposición del motivo y sus variaciones. Las secciones B y C corresponden a dos secciones complementarias a la obra.

Tabla 1 Análisis formal del tema *Schindler's List Main Theme*

<i>Schindler's List Main Theme</i>					
Tonalidad: Dm		Métrica: 4/4		Duración: 49 compases	
Sección	Intro	A		B	C
No. de compases	5	20		8	16
Sub-secciones (en # de compases)	-	a 10	a' 10	-	
Frasas y sub-frasas (en # de compases)	-	6+4 4+2+2+2	6+4 4+2+2+2	4+2+2	2+4+2+4+4

2.2.4 Recursos armónicos y orquestales

Como ya se ha mencionado antes el compositor de estas obras ha escogido el al violín como instrumento solista, esto relega a la orquesta a una función que va desde el acompañamiento hasta el refuerzo de la melodía principal, a esto se suma el uso de varios recursos orquestales. A continuación, se analizará la orquestación, con el fin de obtener información acerca de los recursos armónicos y orquestales que pudiesen existir en la obra.

2.2.4.1 Instrumentación

La instrumentación escogida por el compositor para esta obra es la siguiente:

Tabla 2 Instrumentación de *Schindler's List Main Theme*

Familia instrumental	Instrumentos
Viento madera	<ul style="list-style-type: none"> • tres flautas (dos flautas alto) • corno inglés • tres clarinetes en Si bemol • dos fagots
Viento metal	<ul style="list-style-type: none"> • corno francés
Percusión	<ul style="list-style-type: none"> • vibráfono
Cuerda pulsada	<ul style="list-style-type: none"> • arpa
Teclados	<ul style="list-style-type: none"> • celesta
Cuerda frotada	<ul style="list-style-type: none"> • violín solo • violín I • violín II • viola • cello • contrabajo

En la siguiente tabla se describe el uso de la instrumentación de acuerdo con cada sección de la obra

Tabla 3 Uso de la instrumentación en *Schindler's List Main Theme*

Sección	Instrumentación
Intro	Flauta, corno inglés, arpa, celesta, violín I, violín II, viola, cello
A	Violín solo, corno inglés, corno francés, arpa, violín I, violín II, contrabajo, cello, contrabajo
B	Violín solo, flauta, corno inglés, clarinete, fagot, arpa, celesta, violín I, violín II, viola, cello, contrabajo
C	Violín solo, corno inglés, clarinete, fagot, corno francés, arpa, vibráfono, violín I, violín II, viola, contrabajo

Tanto en las secciones A, y C, el violín solista tiene protagonismo sobre el resto de la orquesta, en estas dos secciones, A, y C, es el violín solista quien lleva la melodía principal, en la sección B de la obra se suman más instrumentos que dejan en un segundo plano al violín solista. El uso de la orquestación es mínimo si se habla en términos de una orquesta sinfónica completa, las decisiones orquestales se han pensado, claramente, para que el violín solista sobresalga, dejando así al resto de la orquesta con un papel más armónico y de acompañamiento.

2.2.4.2 Rol de la orquesta

Como ya se ha mencionado antes, en las obras de estudio, el violín cumple la función de instrumento solista, la orquesta queda relegada a un rol de acompañamiento, esto representa sin duda un gran reto para el compositor. A continuación, se presentan varios recursos utilizados en esta obra con los que la orquesta, no solo que acompaña al instrumento solista si no también define la armonía y refuerza el motivo principal.

2.2.4.3 Planos sonoros

Los planos sonoros son la mezcla de distintos instrumentos, que pueden ser de distintas familias orquestales, que comparten un mismo espacio rítmico, se los ha dividido en dos partes: primer plano y fondo (Belkin, 2008, pp. 38-39).

En las obras de estudio el primer plano es ocupado por el violín solista, al estar ubicado sobre el resto de las voces, utilizando un registro con mayor movimiento que el resto de la orquesta y llevando siempre la melodía principal. En el plano de fondo se encuentra el resto de la instrumentación usada por el compositor. A continuación, se explica con un gráfico los instrumentos utilizados en los dos planos sonoros de la sección A de la obra *Schindler's List Main Theme*.

Tabla 4 Distribución instrumental según planos sonoros en la sección A de *Schindler's List Main Theme*

Sección A					
# de compás	1-5	6-9	10-11	12-16	17-20
Primer plano	Violín solista				
Fondo	Arpa	Corno inglés	Corno inglés	Corno inglés	Corno inglés
	Violín I	Arpa	Vibráfono	Arpa	Corno francés
	Violín II	Violín I	Arpa	Violín I	Arpa
	Viola	Violín II	Violín I	Violín II	Violín I
	Cello	Viola	Violín II	Viola	Violín II
		Cello	Viola	Cello	Viola
			Cello		Cello
			Contrabajo		Contrabajo

La aumentación de instrumentos al plano de fondo en esta obra refuerza la armonía y brinda color a la melodía principal. Es evidente que la instrumentación es bastante reducida, lo cual indica el objetivo de resaltar la melodía principal en el violín solista.

2.2.4.4 Contrapunto

El contrapunto es una combinación de voces, cada una dirigida de manera independiente y simultáneamente, que conducen a una textura coherente (Espel, 2009, pp. 51-52).

El contrapunto en la obra *Schindler's List Main Theme*, se produce entre el violín solista y el arpa, hay que destacar que estas contra melodías no interfieren con la melodía principal, se han construido en base a la repetición de notas del motivo principal incluyendo la rítmica usada por este, creando así una interacción de pregunta – respuesta entre estos dos instrumentos.

A continuación, se presenta un ejemplo de una sección en la que el contrapunto se hace presente en la obra:

The image shows a musical score for Harp (Hp.) and Violin (Vln.) from the film *Schindler's List*. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Harp part (top staff) consists of chords and arpeggiated figures that provide harmonic support. The Violin part (bottom staff) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, which is the main theme. The two parts are written in a way that they complement each other without interfering with the main melody.

Figura 7 Contrapunto entre arpa y violín en *Schindler's List Main Theme*

Esta obra es la principal dentro de la banda sonora de la película, el motivo principal de la misma se presenta en las situaciones más emotivas y dramáticas, se debe destacar que el motivo principal no está relacionado con algún personaje en específico, si no que trata de acompañar la narrativa de la película, la aparición del motivo principal es una constante dentro del desarrollo de la película.

La célula rítmica del motivo principal está compuesta de dos grupos rítmicos que se harán evidentes, a lo largo de la sección B de la obra.



Figura 9 Célula rítmica del motivo de *Jewish Town*

2.3.2 Variación del motivo

Las variaciones de este motivo presentan cambios en cuanto a la relación interválica, omisión de notas y transposición.

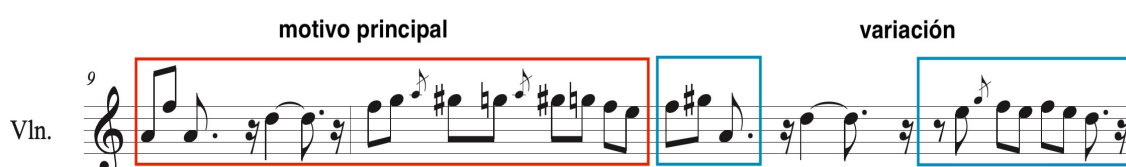


Figura 10 Variación del motivo en *Jewish Town*

La variación del motivo presenta cambios en cuanto a la relación interválica en las primeras tres corcheas de la frase, en el siguiente compás hay una transposición de una segunda hacia abajo y se omiten algunas notas variando así la rítmica de la segunda parte del motivo.

Esta variación se expone constantemente a lo largo de esta sección de la obra, resaltando así a la frase analizada como el motivo principal.

2.3.3 Análisis formal de la obra *Jewish Town*

En la siguiente tabla se desglosa el análisis formal de la obra, en cuanto a la conformación de sus secciones y a la duración de estas en números de compases.

Las secciones A y A' corresponden a la introducción y final de la obra, la sección B, que ha sido tomada para este análisis, corresponde a la exposición y desarrollo del motivo y sus variaciones (Ver anexo 1).

2.3.4 Recursos armónicos y orquestales

Para esta obra el compositor también hace uso del violín como instrumento solista, sin embargo, en una pequeña sección de la obra varios instrumentos ejecutan la melodía, esto se explica más adelante dentro del uso de los planos

sonoros. A continuación, se analizará la orquestación, con el fin de obtener información acerca de los recursos armónicos y orquestales en la obra.

2.3.4.1 Instrumentación

La instrumentación empleada por el compositor en esta obra es la siguiente:

Tabla 5 Instrumentación de *Jewish Town*

Familia instrumental	Instrumentos
Viento madera	<ul style="list-style-type: none"> • tres flautas (una flauta alto, un piccolo) • oboe • corno inglés • tres clarinetes en Si bemol (un clarinete bajo) • dos fagots • contra fagot
Viento metal	<ul style="list-style-type: none"> • tres corno francés
Percusión	<ul style="list-style-type: none"> • timpani • gran casa
Cuerda pulsada	<ul style="list-style-type: none"> • arpa
Cuerda frotada	<ul style="list-style-type: none"> • violín solista • violín I • violín II • viola • cello • contrabajo

A continuación, se detalla los instrumentos empleados en cada sección de la obra:

Tabla 6 Uso de la instrumentación en *Jewish Town*

Sección	Instrumentación
A	Violín solo, clarinete en Si bemol, fagot, timpani, arpa, violín I, violín II, viola, cello, contrabajo.
B	Violín solo, tres flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, dos fagots, tres cornos francés gran casa, arpa, violín I, violín II, viola, cello, contrabajo,
A'	Violín solo, tres flautas, oboe, corno inglés, dos clarinetes en Si bemol, clarinete bajo en Si bemol, dos fagots, tres cornos francés, gran casa, arpa, violín I, violín II, viola, cello, contrabajo

Durante toda la obra el violín solista lleva la melodía principal, se debe destacar que, a diferencia de la obra *Schindler's List Main Theme*, esta obra tiene una instrumentación mucho más amplia, por ende, la armonía queda mucho más reforzada con el uso de las distintas familias de instrumentos, el espacio sonoro así mismo, se vuelve mucho más amplio.

2.3.4.2 Rol orquestal

Como ya se ha mencionado antes, el papel que desempeña la orquesta es el de acompañar, sin embargo, se utilizan diversos recursos orquestales y armónicos como contra melodías y ostinatos, esto, para generar una sensación sonora más amplia, la orquesta además es usada para marcar el clímax de la composición, que se da en la sección B, el uso de la instrumentación en esta sección se detallará más adelante.

2.3.4.3 Planos sonoros

Los planos sonoros están divididos en dos: primer plano y fondo. En la siguiente tabla (Ver anexo 2) se detalla el uso de la instrumentación en cada plano sonoro de la sección B, esto con el fin de obtener información sobre los momentos de mayor y menor densidad orquestal.

La instrumentación en la sección B de la obra presenta un uso muy variado, los momentos de clímax se marcan con una mayor intensidad orquestal en el plano de fondo, desde el compás 9 hasta el compás 25, y desde el compás 31 hasta el compás 40, es donde existe mayor instrumentación. El primer plano sonoro siempre es ocupado por el violín.

2.3.4.4 Ostinato

El ostinato es una frase musical, patrón rítmico o motivo melódico, que se repite constantemente a lo largo de una sección de una obra.

En esta obra, *Jewish Town*, este recurso es utilizado casi en toda la sección B, las notas varían de acuerdo la armonía, sin embargo, la rítmica se mantiene.

The image shows a musical score for measures 19 to 23 of the piece 'Jewish Town'. The tempo is marked 'A tempo' with a quarter note equal to 84 (♩ = 84). The score includes parts for two Clarinets (B♭ Cl.), Percussion (Gran Cassa), Harp (Hp.), Solo Violin (Solo Vn.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The ostinato is primarily in the Clarinets (1 and 2) and the Viola. The Viola part is marked 'unison' and 'pp serio'. The Solo Violin part is marked 'mf nostalgically'. The Percussion part is marked 'pp' and 'Gran Cassa'. The Harp part is marked 'pp'. The Violoncello part is marked 'pp serio'. The Contrabasso part is marked 'pp serio'. The measures are numbered 19, 20, 21, 22, and 23 at the bottom.

Figura 11 Ejemplo de un ostinato en *Jewish Town*. Tomado de (Williams, 1993).

En el ejemplo de la figura 11, se puede identificar el ostinato en los clarinetes uno y dos, y la viola, a esto se suman el cello y contrabajo con un ostinato en figuras de redondas para marcar la raíz del acorde.

3 Capítulo 3: Cortometraje y composición

En este capítulo se detalla el proceso de composición aplicando los resultados de los análisis efectuados en el capítulo dos, y además describe el proceso que se llevo a cabo, junto la directora del cortometraje, para la creación de una banda sonora original para el cortometraje: El deseo más grande.

3.1 El cortometraje

Título: El deseo más grande

Dirección: Cinthya Guaña Córdova

Género: Ficción

Duración: 17m:23s

3.1.1 Sinopsis

Sara, bailarina profesional y profesora de danza, de carácter mas bien serio y callada, el deseo más grande de Sara se cumple el día en que, por fin, es aceptada en el ballet ruso, esto llevará a tomar una decisión que acabará con su matrimonio. Su vida transcurre entre su trabajo de profesora de danza, su esposo y su familia, la emoción de su aceptación en el ballet se ve opacada cuando se entera que está embarazada, aquí es donde se produce un punto de quiebre en Sara, tendrá que tomar una decisión, seguir su sueño o convertirse en madre, una idea que no le desagrada para nada a su esposo, quien decide no apoyar el sueño de Sara de ir al ballet ruso.

Sara cae en una contradicción aún más profunda, pues algunas de sus alumnas de la clase de danza están embarazadas, o ya son madres, la felicidad y emoción que esto provoca en ellas es un sentimiento que no termina de calar en Sara, esto se profundiza aun más cuando una de sus alumnas, súbitamente, entra en labor de parto en medio de su clase de danza y Sara se ve obligada a asistirle en su camino al hospital y en el proceso de nacimiento de su bebé. Pasa el tiempo y Sara se ve obligada a decirle la verdad a su esposo, sin embargo, su decisión ha sido tomada; no será madre, una decisión que termina por costarle

su matrimonio, finalmente Sara cumple su deseo más grande: llegar al ballet ruso.

3.1.2 Trabajo junto a la directora y *spotting session*

Previo al proceso de composición de la banda sonora se realizó un análisis visual del cortometraje junto a la directora de este, ese análisis corresponde al primer corte de edición, en el mismo se pudo establecer el ambiente en el que se desenvolvería la banda sonora, la cual tiene que marcar emociones muy claras, como contradicción, tristeza y tensión.

Contradicción: Recurrente a la constante indecisión del personaje principal

Tristeza: Momentos en el cual el personaje no logra asumir la idea de que será madre, también se marca por el momento del nacimiento del bebé de su alumna.

Tensión: Marcada por la relación con su esposo.

A esto se debe añadir que desde el primer corte de edición se establece que dentro del cortometraje existiría música diegética, lo cual reduce el espacio sonoro para la música incidental, además, por decisión de la directora, se establecieron momentos en los cuales no habría música, esto con el fin de intensificar, ya sea, el diálogo entre los personajes o el silencio.

Tabla 7 *Spotting session* del cortometraje El deseo más grande

<i>Spotting session: El deseo más grande</i>		
Cue # / Título	Duración	Notas
Cue #1 Sara	02m:44s	Tema principal, debe marcar tensión y contradicción Tema se presenta junto al personaje o situaciones de tensión y contradicción. Marcar plano de fondo con notas largas

<p>Cue #2</p> <p>Nacimiento</p>	<p>02m:30s</p>	<p>Tema secundario</p> <p>Debe demostrar tristeza</p> <p>Notas largas en el fondo</p> <p>Aparece cada vez que el “tema bebé” aparece</p>
--	----------------	--

El resultado del *spotting session* junto a la directora deviene en lo siguiente:

Dos composiciones con una duración de no más de 3 minutos cada una.

Las composiciones deben marcar las emociones que se han mencionado en el primer análisis visual del cortometraje.

El proceso de edición de las composiciones tendrá como finalidad usar fragmentos de estas a lo largo de toda la película, este proceso está a cargo del equipo de post-producción y del compositor, a esto se suma que una de las sugerencias efectuadas por el compositor a la directora, es la de mantener y resaltar los motivos principales planteados dentro de cada composición.

3.2 Sara

Esta composición es el tema principal de la película, como resultado del análisis visual y el *spotting session*, llevado a cabo junto a la directora, se establece que el motivo de esta composición deben ser la contradicción y la tensión, ya que estos dos elementos representan situaciones en las que Sara, el personaje principal, se desenvuelve a lo largo de la línea narrativa del cortometraje. Además, la melodía principal deberá tener un color oscuro, por lo que se determina que debe contar con un registro grave, que pueda generar esta sensación.

3.2.1 Armonía

Con el objetivo de darle una sonoridad característica al tema, y poder marcar las emociones con las que el personaje se relaciona, para esta composición se

escogió el método armónico de estructuras constantes, estos acordes están ordenados en una progresión armónica que avanza por terceras menores con calidades menores en todos sus acordes:

Em7 – Gm7 – Bbm7 - C#m7

3.2.2 Motivo principal y variaciones

El motivo del tema Sara está desarrollado en frases que conforman tres compases, este motivo varía de acuerdo con la progresión armónica, tanto en la relación interválica, como en la rítmica. Al igual que en los motivos de las obras analizadas, aquí también se emplea un código de colores para identificar los elementos melódicos que conforman el motivo.

Nota principal

Nota de paso

Bordadura

Em7

Cello

Figura 12 Motivo del tema Sara

Este motivo se conforma principalmente de las notas principales del acorde, al igual que sucede con el motivo en *Schindler's List Main Theme* (Ver figura 1), conforme la armonía se va incluyendo a lo largo de la obra el motivo presentará pequeñas variaciones, principalmente de cambio en la relación interválica y rítmicas. Al igual que sucede en las dos obras analizadas la presentación y variación del motivo principal ocurre en una sección específica de la obra, en este caso la sección A.

Em7 **motivo principal**

Cello

5 Gm7 **variación** Bbm7 **variación**

Vc.

9 **variación** C#m7

Vc.

Figura 13 Variaciones del motivo principal del tema Sara

3.2.3 Rol orquestal

Tomando como recurso orquestal de las obras analizadas la inclusión de un instrumento solista acompañado de una orquesta, en el tema Sara es el cello el instrumento que lleva la melodía principal, esto con la finalidad de darle un color especial a la melodía que acompañe el carácter triste y a la vez contradictorio que busca tener la composición.

3.2.4 Instrumentación:

Tabla 8 Instrumentación del tema Sara

Familia instrumental	Instrumentos
Viento madera	<ul style="list-style-type: none"> • flauta • oboe • clarinete en Si bemol • fagot
Cuerda	<ul style="list-style-type: none"> • violín I • violín II • viola • cello • contrabajo

3.2.5 Recursos aplicados

Dentro del análisis se identificaron dos recursos armónicos y orquestales en las obras de estudio; el contrapunto y el ostinato, basados en estos dos recursos se tomó al ostinato, que es usado en la obra *Jewish Town* (Ver figura 11), para ser aplicado dentro de la orquestación del tema Sara.

The musical score for Figure 14 consists of five staves. The first three staves (Vln. I, Vln. II, and Vla.) show a constant rhythmic pattern of quarter notes with rests, marked *pp*. The fourth staff (Vc.) has a rest for the first two measures, then enters with a melodic line marked *f*. The fifth staff (D.B.) shows a constant rhythmic pattern of quarter notes with rests, marked *pp*. The score is numbered 12 at the beginning.

Figura 14 Ejemplo de ostinato aplicado en el tema Sara

Como se puede ver, en la figura 14, el ostinato se desarrolla en la sección de cuerdas, las líneas ejecutadas por el violín I y el contrabajo son constantes, lo mismo sucede entre las líneas del violín II y la viola.

3.3 Nacimiento

Nacimiento es el tema secundario del cortometraje, este tema está construido sobre la sonoridad triste, este tema se presenta siempre que el “tema bebé”, sale a la luz en la línea narrativa del cortometraje.

Como resultado del *spotting session* llevado a cabo junto a la directora se establece que la melodía del tema debe ser un tanto más melancólica, esto con el objetivo de indicar la decisión que tendrá que afrontar Sara.

3.3.1 Armonía

La armonía escogida para el tema Nacimiento está basada en el sistema de puntos cardinales, planteado por el compositor Mauro de María (de María, 2019, pp. 128-134), de acuerdo con este sistema, la armonía para el tema Nacimiento es la siguiente:

Cm7 – Abmaj7 – Ebmaj7

3.3.2 Motivo principal y variaciones

El motivo del tema Nacimiento está desarrollado en frases que conforman dos compases, este motivo varía de acuerdo con la progresión armónica, tanto la relación interválica de las notas como en la rítmica. Al igual que en los motivos de las obras analizadas, aquí también se emplea un código de colores para identificar los elementos melódicos que conforman el motivo.

Nota principal

Nota de paso / adorno

Cm

Cello

Figura 15 Motivo del tema nacimiento

La construcción de este motivo está basada en los elementos empleados en el motivo principal de la obra *Jewish Town* (Ver figura 8).

Conforme se incorpora la armonía al tema este motivo irá variando, estas variaciones incluyen cambios en la relación interválica y cambios en el ritmo.

Al igual que sucede en las dos obras analizadas, la presentación y variación del motivo principal ocurren en una sección específica de la obra, en este caso la sección A.

The image displays a musical score for Cello and Violoncello (Vc.) in 4/4 time, featuring variations of a principal motif. The Cello part begins with the principal motif in C minor (Cm), highlighted in a blue box. This is followed by two variations: the first in A-flat major (Ab) in a green box, and the second in E-flat major (Eb) in a red box. The Violoncello part follows with four variations: the first in C minor (Cm) in a purple box, the second in A-flat major (Ab) in a teal box, the third in E-flat major (Eb) in a black box, and the fourth in C minor (Cm) in a yellow box. Measure numbers 7, 13, and 19 are marked at the beginning of their respective staves.

Figura 16 Variaciones del motivo principal del tema Nacimiento

3.3.3 Rol orquestal

Considerando como referencia el rol de instrumento solista que tiene el violín en las obras analizadas, para el tema Nacimiento se ha establecido que sea el cello, al igual que en el tema Sara, el instrumento solista que ejecute la melodía, a su vez el resto de instrumentos considerados para esta orquestación ejecutan un acompañamiento bastante reducido, esto, tomando como referencia a la obra *Schindler's List Main Theme*, cuya en la cual el compositor hace un uso bastante reducido de la orquesta en la sección de presentación y desarrollo del motivo (Ver tabla 4).

3.3.4 Instrumentación

Tabla 9 Instrumentación del tema Nacimiento

Familia instrumental	Instrumentos
Viento madera	<ul style="list-style-type: none"> • flauta • oboe • clarinete en Si bemol • fagot

Cuerda	<ul style="list-style-type: none"> • violín I • violín II • viola • cello • contrabajo
---------------	---

3.3.5 Recursos aplicados

Dentro del análisis se identificaron dos recursos armónicos y orquestales en las obras de estudio; el contrapunto y el ostinato, basados en estos dos recursos se tomó al contrapunto, que es usado en la obra *Schindler's List Main Theme* (Ver figura 7), para ser aplicado dentro de la orquestación del tema Sara.

The image shows a musical score snippet for three instruments: Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Violoncello (Vc.). The Oboe part is in treble clef and has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line. The Bass Clarinet part is also in treble clef and plays a continuous eighth-note pattern. The Violoncello part is in bass clef and features a melodic line with a double bar line and a fermata in the first measure, followed by a melodic line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4.

Figura 17 Ejemplo de contrapunto en el tema Nacimiento

El contrapunto en el tema Nacimiento es aplicado, en su mayoría, entre el cello y algunos instrumentos de la sección de los vientos madera, el mismo se produce en las secciones de la melodía en donde hay notas largas.

3.4 Secuenciación

El proceso de secuenciación de las obras creadas para este trabajo se llevó a cabo en el programa *Logic Pro X*, con instrumentos de la biblioteca *Kontakt*. Esto a través de la importación y edición de los archivos *mid* de los instrumentos creados previamente en *Finale*.

Conclusiones

La obra de John Williams es trascendental para la música, no solo en el ámbito cinematográfico, es importante que se estudie más a fondo a este compositor con la finalidad de obtener mayor cantidad de información sobre su estilo de composición.

Las decisiones de roles orquestales son importantísimas, la obra de Williams en *La Lista de Schindler* se vuelve un hito en la historia de la música en el cine precisamente por sus melodías solistas, esto sumado a la elaboración de un *leitmotiv* que se presenta constantemente en las secciones analizadas, vuelven memorables a estas obras. Tanto a nivel orquestal y melódico, las obras de estudio destacan por transmitir una idea narrativa que va de la mano con el desarrollo de la película.

La música en el cine parte de un proceso esencial, que es el trabajo entre el compositor y el director del *film*, es importante que tanto el compositor como el director estén dispuestos a realizar “concesiones” respecto de las ideas musicales propuestas.

Dentro del proceso de composición de la música para una película pueden existir cambios de última hora, por ende, el proceso se puede ver alterado, una buena planificación se vuelve necesaria desde el inicio.

La música dentro de un *film* no lo es todo, los espacios son importantes, la decisión de dónde, cuando y cómo colocar la música es vital para la línea narrativa que se busca generar, tanto con el guión y la música; sea esta incidental o diegética.

El rol que tienen los instrumentos puede decir más que la misma imagen presentada, una buena decisión orquestal produce una relación imagen-música muy importante, así mismo el desarrollo y presentación del motivo son importantes en la narrativa de una película.

El proceso creativo llevado a cabo significó la apertura a una nueva experiencia de composición, como compositor es importante que al momento de trabajar

dentro del *film scoring*, se preste mucha atención a la intención narrativa de la película.

Hay que considerar que las ideas planteadas por la directora de la película son las bases fundamentales para empezar a componer, saber proponer una idea sonora a través de un “*sketch*” en piano puede convertirse en un buen recurso antes de empezar la orquestación de las obras, esto con el fin de poder realizar los cambios en las composiciones de una manera más eficiente.

Referencias

- Aschieri, R. (1998). *Over the moon - La música de John Williams para el cine*.
Obtenido de https://books.google.com.ec/books?id=LodQrgTgTlIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Audissino, E. (2014). *John William's film music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical wollywood music style*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Belkin, A. (2008). *Orquestación Artística*. Obtenido de alanbelkinmusic.com: <http://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>
- Carrizo, J. G., & Huidrobo, S. J. (2015). Leitmotiv y creación de personajes. La evolución del leitmotiv asociado al personaje de Sira en la serie de ficción El tiempo entre costuras, un primer ejemplo para el análisis musical. *Creatividad y sociedad*, 24.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cruz, M. d., & Haro, F. M. (2011). *Las bandas sonoras a lo largo de la historia del cine*. Obtenido de <http://www.csdanzamalaga.com/archivos/danzaratte/danzaratte07.pdf>
- EcuRed. (Diciembre de 2017). *Leitmotiv*. Obtenido de EcuRed.cu: <https://www.ecured.cu/index.php?title=Leitmotiv&oldid=3030679>
- es.Scribd.com. (2012). *Schindler's List*. Obtenido de es.Scribd.com: <https://www.scribd.com/document/85346275/schindler-s>
- Espel, G. (2009). *Escuchar y escribir música popular*. Buenos Aires: Melos.
- Flach, P. (2012). *Film scoring today: Theory, practice and analysis*.
- Fraile, T. (2007). El elemento musical en el cine: un modelo de análisis. En J. Gómez, & F. Marzal, *Metodología de análisis del film*. Madrid: Editorial Edipo.

- Herrera, E. (1990). *Teoría musical y armonía moderna Vol. I*. Barcelona: Antony Bosch.
- IMDb.com. (2019). *John Williams*. Obtenido de IMDb.com: https://www.imdb.com/name/nm0002354/?ref_=nmbio_bio_nm
- Nieto, J. (2003). *Música para la imagen: La influencia secreta*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Olarte, M. (2002). La música incidental en el cine y teatro. En E. Banús, *El legado musical del siglo XX*. Eunsa.
- Piñeiro, T. (2015). *Composición, variación y funciones del leitmotiv en el universo Indiana Jones*. Obtenido de http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/315/pdf_95
- Sans, J. F. (s.f.). *Elementos del análisis Schenkeriano*. Obtenido de academia.edu: https://www.academia.edu/2556575/Elementos_del_An%C3%A1lisis_Schenkeriano?source=swp_share
- Scheurer, T. E. (2008). John williams and film music since 1971. *Popular Music and society*, 59-72.
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Sullivan, J. (2007). *Conversations with John Williams*. Obtenido de chronicle.com: <https://www.chronicle.com/article/Conversations-With-John/4906>
- Wierzbicki, J. (2009). *Film music: A history*. Taylor & Francis.
- Williams, J. (1993). Jewish Town. *Three pieces from Schindler's List*. MCA Music Publishing, Milwaukee.

ANEXOS

Anexo 1: Análisis formal de la obra *Jewish Town*

<i>Jewish Town</i>											
Tonalidad: Dm	Métrica: 4/4		Duración: 78 compases								
Sección	A		B					A'			
No. de compases	18		46					14			
Sub -secciones (en # de compases)	9	9	10	10	4	6	8	6	9	5	
Frases y sub- frases (en # de compases)	6+3	6+3	4+6	4+6	2+2	2+4	5+3	2+2+2	6+3	2+3	
	2+2+2+3	2+2+2+3	4+2+2+2	4+2+2+2		2+2+2	3+2+3		2+2+2+3		

Anexo 2: Distribución instrumental según planos sonoro en la sección B de *Jewish Town*.

Sección B – Jewish Town							
# de compás	1-5	6-8	9-18	19-25	26-30	31-40	41-46
Primer plano	Violín solista						
Fondo	Dos clarinetes Gran casa Arpa Viola Cello Contrabajo	Dos clarinetes Fagot Arpa Violín II Viola Cello Contrabajo	Corno inglés (12-16) Dos clarinetes Clarinete bajo Dos fagots (9-10) Gran casa (10-14) Arpa Violín I (13-18) Violín II Viola Cello Contrabajo	Dos flautas (21-25) Oboe (23-24) Corno inglés (19-20, 25) Clarinete bajo (19-20) Dos fagots Arpa Violín I (21-25) Violín II Viola Cello Contrabajo (19-20)	Dos clarinetes Dos fagots Corno francés (27-30) Arpa Violín I Violín II Viola Contrabajo	Tres flautas (33-38) Oboe (38) Corno inglés (33-38) Tres clarinetes (31-38) Dos fagots Tres cornos francés (31-32, 39-40) Gran casa (31-36) Arpa Violín I Violín II Viola Cello Contrabajo	Arpa (45-46) Viola (45-46) Cello Contrabajo (45-46)

Anexo 3: Score de las obras compuestas

Score

Sara

El deseo mas grande

Alvaro Vivanco

Intro ♩ = 60

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

mp

mp

mp

ppp

p

mf

1 2 3 4 5 6

Musical score for the piece "Sara", measures 7 through 11. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B^b Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 7: Flute has a whole rest. Oboe plays a quarter note B^b. Bass Clarinet has a whole rest. Bassoon plays a quarter note B^b. Violin I and II have whole rests. Viola has a whole rest. Violoncello plays a quarter note B^b. Double Bass plays a whole note B^b.

Measure 8: Flute has a whole rest. Oboe plays a quarter note B^b. Bass Clarinet has a whole rest. Bassoon plays a quarter note B^b. Violin I and II have whole rests. Viola has a whole rest. Violoncello plays a quarter note B^b. Double Bass plays a whole note B^b.

Measure 9: Flute has a whole rest. Oboe plays a quarter note B^b. Bass Clarinet has a whole rest. Bassoon plays a quarter note B^b. Violin I and II have whole rests. Viola has a whole rest. Violoncello plays a quarter note B^b. Double Bass plays a whole note B^b.

Measure 10: Flute has a whole rest. Oboe plays a quarter note B^b. Bass Clarinet has a whole rest. Bassoon plays a quarter note B^b. Violin I and II have whole rests. Viola has a whole rest. Violoncello plays a quarter note B^b. Double Bass plays a whole note B^b.

Measure 11: Flute has a whole rest. Oboe has a whole rest. Bass Clarinet has a whole rest. Bassoon plays a quarter note B^b. Violin I and II have whole rests. Viola has a whole rest. Violoncello plays a quarter note B^b. Double Bass plays a whole note B^b.

Measure numbers 7, 8, 9, 10, and 11 are indicated in boxes below the staves.

A

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B \flat Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Vln. I

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *f*

D.B. *pp*

12 13 14 15

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

16 17 18 19

p

\flat

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Sara', page 4. It contains seven staves of music for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into four measures, numbered 16 through 19 at the bottom. The key signature has one flat (B \flat Cl. part). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music consists of rhythmic patterns of quarter and eighth notes, with rests. In measure 19, the Oboe part has a dynamic marking of *p* and a flat symbol (\flat) above the first note. The Double Bass part has a whole note in measure 19.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

20 21 22 23

Fl. *pp*

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

24 25 26 27

Detailed description: This page of a musical score covers measures 24 to 27. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The Flute part begins in measure 27 with a *pp* dynamic marking. The Oboe, B-flat Clarinet, and Bassoon parts have notes in measures 25, 26, and 27. The Violoncello and Double Bass parts have notes throughout measures 24, 25, 26, and 27. The Violin I, Violin II, and Viola parts are silent throughout these measures.

Musical score for the piece "Sara", measures 28 through 32. The score is arranged for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, measures 28-29.
- Ob.**: Oboe, measures 28-32.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, measures 28-32.
- Bsn.**: Bassoon, measures 28-32.
- Vln. I**: Violin I, measures 28-32, starting at *pp* in measure 29.
- Vln. II**: Violin II, measures 28-32, starting at *pp* in measure 29.
- Vla.**: Viola, measures 28-32, starting at *pp* in measure 29.
- Vc.**: Violoncello, measures 28-32.
- D.B.**: Double Bass, measures 28-32.

Measures 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated at the bottom of the score.

B

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc.

D.B.

33 34 35 36

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

p

p

p

37 38 39 40

Detailed description: This page of a musical score covers measures 37 to 40. It features eight staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Double Bass (D.B.). The woodwinds (Fl., Ob., B♭ Cl.) play a melodic line in the first two measures, then rest. The Bassoon and Double Bass play a rhythmic accompaniment. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla.) play a sustained accompaniment in the first three measures, then rest. The score includes dynamic markings of *p* (piano) for the string parts. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the bottom of the page.

Score

Nacimiento

El deseo mas grande

Alvaro Vivanco

Intro

♩ = 120

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

pp 1 2 3 4

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

pp
pizz.

pp
pizz.

pp

5 6 7 8

Detailed description: This page of a musical score for 'Nacimiento' contains measures 5 through 8. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 5 and 6 are mostly rests for the woodwinds and strings. In measure 7, the Oboe, Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola play a melodic line starting with a piano (*pp*) and pizzicato (*pizz.*) instruction. The Violoncello and Double Bass play a sustained bass line with a slur over measures 6 and 7. Measure 8 shows the continuation of the melodic lines for the Oboe, Bassoon, Violin I, Violin II, and Viola, and the sustained bass line for the Violoncello and Double Bass.

Musical score for measures 9-12, featuring woodwinds, strings, and double bass. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 9: Flute (Fl.) has a whole rest. Oboe (Ob.) plays a half note G4. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) plays a half note F4. Bassoon (Bsn.) plays a half note G3. Violin I (Vln. I) has a whole rest. Violin II (Vln. II) has a whole rest. Viola (Vla.) has a whole rest. Violoncello (Vc.) plays a half note G2. Double Bass (D.B.) plays a half note G2.

Measure 10: Flute (Fl.) has a whole rest. Oboe (Ob.) plays a half note A4. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a whole rest. Bassoon (Bsn.) plays a half note A3. Violin I (Vln. I) has a whole rest. Violin II (Vln. II) has a whole rest. Viola (Vla.) has a whole rest. Violoncello (Vc.) plays a half note A2. Double Bass (D.B.) plays a half note A2.

Measure 11: Flute (Fl.) has a whole rest. Oboe (Ob.) plays a half note B♭4. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a whole rest. Bassoon (Bsn.) plays a half note B♭3. Violin I (Vln. I) has a whole rest. Violin II (Vln. II) has a whole rest. Viola (Vla.) has a whole rest. Violoncello (Vc.) has a whole rest. Double Bass (D.B.) plays a half note B♭2.

Measure 12: Flute (Fl.) has a whole rest. Oboe (Ob.) has a whole rest. B♭ Clarinet (B♭ Cl.) has a whole rest. Bassoon (Bsn.) plays a half note C4. Violin I (Vln. I) has a whole rest. Violin II (Vln. II) has a whole rest. Viola (Vla.) has a whole rest. Violoncello (Vc.) has a whole rest. Double Bass (D.B.) plays a half note C2.

Measures 11 and 12 are connected by a slur.

A

4 ♩ = 70

Nacimiento

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *mf*

D.B. *pp*

13 14 15 16

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Nacimiento'. The score is in 4/4 time with a tempo of 70 beats per minute. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The woodwinds and double bass have parts starting in measure 13. The Flute and Oboe parts are marked *pp* (pianissimo) and play a melodic line starting in measure 15. The B♭ Clarinet part has a single note in measure 14, also marked *pp*. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 15. The Violoncello part is marked *mf* (mezzo-forte) and has a melodic line starting in measure 13. The Double Bass part is marked *pp* and has a simple accompaniment starting in measure 13. The page is numbered 13, 14, 15, and 16 at the bottom.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

17 18 19 20

mp
arco

mp
arco

mp

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 17 through 20. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The woodwinds (Ob., B \flat Cl., Bsn.) and strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) have rests in measures 17, 18, and 19. In measure 20, the Oboe and B-flat Clarinet play a melodic line. The Bassoon plays a rhythmic pattern. The Violin I, Violin II, and Viola parts enter in measure 20 with a dynamic marking of *mp* and the instruction 'arco'. The Violoncello and Double Bass parts continue their melodic lines from the previous measures.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

21 22 23 24

Detailed description: This page of a musical score covers measures 21 to 24. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 21 and 22 are mostly rests for the woodwinds, with the Bassoon and Violoncello playing a melodic line. In measure 23, the Oboe and B-flat Clarinet enter with a melodic line. Measure 24 continues the woodwind and string activity. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

Musical score for measures 25-28. The score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 25: Flute, Violin I, and Violin II are silent. Oboe and Bass Clarinet play a quarter-note melody. Bassoon and Violoncello play a half-note melody. Double Bass plays a half-note chord.

Measure 26: Flute, Violin I, and Violin II are silent. Oboe and Bass Clarinet are silent. Bassoon and Violoncello play a half-note melody. Double Bass plays a half-note chord.

Measure 27: Flute, Violin I, and Violin II are silent. Oboe and Bass Clarinet are silent. Bassoon and Violoncello play a half-note melody. Double Bass plays a half-note chord.

Measure 28: Flute, Violin I, and Violin II are silent. Oboe and Bass Clarinet are silent. Bassoon and Violoncello play a half-note melody. Double Bass plays a half-note chord.

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 29: Flute, Oboe, and Bassoon have rests. Bass Clarinet plays a half note G \flat (B \flat 4), followed by a quarter rest. Violoncello plays a half note G \flat (C \flat 3), followed by a quarter note F \flat (B \flat 2). Double Bass plays a half note G \flat (C \flat 1).

Measure 30: Flute, Oboe, and Bassoon have rests. Bass Clarinet has a quarter rest. Violoncello plays a quarter note F \flat (B \flat 2), followed by a quarter note E \flat (A \flat 2). Double Bass plays a half note G \flat (C \flat 1).

Measure 31: Flute, Oboe, and Bassoon have rests. Violin I, Violin II, and Viola have a dynamic marking of *an* (piano). Violoncello plays a half note G \flat (C \flat 3), followed by a quarter note F \flat (B \flat 2). Double Bass plays a half note G \flat (C \flat 1).

Measure 32: Flute, Oboe, and Bassoon have rests. Violin I, Violin II, and Viola have a dynamic marking of *an* (piano). Violoncello plays a quarter note F \flat (B \flat 2), followed by a quarter note E \flat (A \flat 2), then a quarter note D \flat (G \flat 2). Double Bass plays a half note G \flat (C \flat 1).

B

Fl.

Ob.

B^b Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

33 34 35 36

Detailed description: This page of a musical score covers measures 33 to 36. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B-flat Clarinet (B^b Cl.), and Bassoon (Bsn.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). Measures 33 and 34 are mostly rests for the woodwinds. In measure 35, the Oboe and B-flat Clarinet play a melodic line with a slur, while the Bassoon plays a bass line. The strings enter in measure 35 with a pizzicato (pizz.) texture. In measure 36, the woodwinds continue their melodic lines, and the strings maintain their pizzicato accompaniment. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated at the bottom of the score.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

37 38 39 40

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Nacimiento'. It contains nine staves for different instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into four measures, numbered 37, 38, 39, and 40 at the bottom. The Flute and Bassoon parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Oboe and Bass Clarinet parts play a melodic line with some slurs. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part plays a similar rhythmic pattern. The Violoncello and Double Bass parts play a steady bass line. The key signature has one flat (B \flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4.

Outro

Musical score for the 'Outro' section, measures 41-44. The score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B^b Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 41: Flute plays a whole note G₄. Oboe plays a quarter note G₃, quarter note A₃, quarter note B₃, quarter note C₄. Bass Clarinet plays a quarter note G₂, quarter note A₂, quarter note B₂, quarter note C₃. Bassoon plays a whole note G₂.

Measure 42: Flute plays a whole note G₄. Oboe plays a quarter note G₃, quarter note A₃, quarter note B₃, quarter note C₄. Bass Clarinet plays a quarter note G₂, quarter note A₂, quarter note B₂, quarter note C₃. Bassoon plays a whole note G₂.

Measure 43: Flute plays a whole note G₄. Oboe plays a quarter note G₃, quarter note A₃, quarter note B₃, quarter note C₄. Bass Clarinet plays a quarter note G₂, quarter note A₂, quarter note B₂, quarter note C₃. Bassoon plays a whole note G₂.

Measure 44: Flute plays a whole note G₄. Oboe plays a quarter note G₃, quarter note A₃, quarter note B₃, quarter note C₄. Bass Clarinet plays a quarter note G₂, quarter note A₂, quarter note B₂, quarter note C₃. Bassoon plays a whole note G₂.

All string instruments (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B.) are marked with a whole rest in all four measures.

Fl.

Ob.

B \flat Cl.

Bsn.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

D.B.

45 46 47 48 49

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Nacimiento'. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B \flat Cl.), and Bassoon (Bsn.). Below them are the string sections: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The woodwinds and double bass have active parts, while the strings are mostly silent, with the double bass playing a low, sustained line. The score is marked with measure numbers 45 through 49 at the bottom. The double bass part includes the instruction 'arco' above the first measure.

Anexo 4

Link a cortometraje y obras completas:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ZVloF067rv-MB0t9H9CeU8z9hanbZq2a?usp=sharing>

