



ESCUELA DE MÚSICA

MÚSICA PARA OÍR Y VER: COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE CUATRO  
VERSIONES SOBRE UNA MISMA ESCENA INÉDITA DE CINE MUDO,  
INCLUYENDO EFECTOS DE SONIDO

AUTOR

Josué Eduardo Muñoz Ricaurte

AÑO

2017



ESCUELA DE MÚSICA

MÚSICA PARA OÍR Y VER: COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE CUATRO  
VERSIONES SOBRE UNA MISMA ESCENA INÉDITA DE CINE MUDO,  
INCLUYENDO EFECTOS DE SONIDO.

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

Profesor guía

MM. Alejandro Javier Del Pozo Franco

Autor

Josué Eduardo Muñoz Ricaurte

Año

2017

## DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, 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”

---

Alejandro Javier Del Pozo Franco  
M.M. Scoring for Film, Television and Videogames  
CC: 171491394-2

## DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

---

Juan Fernando Cifuentes M.  
M.M. Music Technology Innovation  
CC: 171675101-9

## 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.”

---

Josué Eduardo Muñoz Ricaurte

CC: 171764011-2

## AGRADECIMIENTOS

Gracias Alejandro Del Pozo, Andrés Tobar, Familia García, al cuarteto de cuerdas que me ayudo en la grabación, a los Dres. Fredd García y Eddie Santiago, a todos mis maestros, compañeros, amigos. Gracias por el apoyo a Leo Montufar y Esteban Varas, especialmente a toda mi familia, que me brindaron su apoyo a lo largo de este sueño y me alentaron en las buenas y malas, y por último un gracias especial a mi mamá, a mi Tellito y a mi abuelita por ser un gran ejemplo dignos a seguir.

## DEDICATORIA

Dedico todo este trabajo a mi familia, en especial a mi amada madre y a mi tía "Suca" quienes fueron las que me motivaron para estudiar esta carrera, también se lo dedico mis seres queridos, que el día de hoy se encuentran descansando en un mejor lugar.

## RESUMEN

Este trabajo tuvo como principal objetivo establecer la relación de elementos compositivos de una banda sonora, y su aplicación sobre una escena inédita evaluando los resultados que provocan al ser escuchados.

Este desarrollo constó de tres partes: la investigación de técnicas de composición, la creación de cuatro composiciones con duración de cinco minutos cada una, y la evaluación de los resultados de las encuestas realizadas por la audiencia que observó la escena musicalizada. El texto base fue *Film Scoring* de Gary Guttman, creador del video tutorial *Creating moods and styles*. También se analizaron partituras de artistas representantes de cada ambiente.

Para la elaboración de este proyecto se contó con un *film* inédito de cine silente, esto quiere decir que no tuvo diálogos. Las cuatro composiciones contaron con un formato de cuarteto de cuerdas, acompañados de un piano, y cubrieron los ambientes de suspenso, aventura, drama y acción. Esto permitió que la musicalización sea anempática en tres de ellas; es decir, la escena cuenta lo opuesto de la música. Con las distintas musicalizaciones, se realizaron encuestas con el fin de analizar las respuestas y experiencias de las personas que observaron la escena. Estas conformaron dos tipos diferentes de audiencia.

La línea de investigación que se siguió es la de composición popular. El producto final es el escrito académico, el portafolio de las partituras, y el fonograma de las composiciones.

## ABSTRACT

The main purpose of this research was to establish the relation between the composing elements of a soundtrack, and its application on a scene evaluating their results after listening to them.

Its development consisted of three parts: the research of composition techniques, the creation of four five-minute compositions, and the evaluation of the polls taken by the audience who watched the musical scene. The main text for the theory was *Film Scoring* by Gary Guttman, creator of the video tutorial *Creating moods and styles*. In addition, famous composer's scores for each of the emotional environments were analyzed.

For this project, an unpublished film was featured. This was a film based on silent movies; this means that there were no dialogues. The four compositions were created for a string quartet format accompanied by a piano, and they covered the emotional environments of suspense, adventure, drama and action. This allowed the music to be anemphatic in three of them, this means, the image tells the opposite of the music. After listening to these compositions, two different type of audience completed polls, and the results were analyzed to evaluate the emotional response from each viewer.

The line of research was popular music composition. The final product is the written work, the portfolio of scores, and the audio of the compositions.

## ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	1
OBJETIVOS .....	2
Objetivo general .....	2
Objetivos específicos .....	2
CAPITULO I: La Música en el Cine .....	3
1.1 La música en el cine y los prejuicios.....	3
1.2 Función de la música en el cine .....	3
1.3 Tipos de música cinematográfica .....	4
1.3.1 Música adaptada.....	4
1.3.2 Música diegética .....	4
1.3.3 Música incidental .....	4
1.4 La música y el cine mudo .....	5
1.5 La música y el cine sonoro .....	5
1.6 Leitmotiv.....	5
1.7 Empatía y anempatía .....	5
1.8 La música en el cine como herramienta de suspenso .....	7
1.8.1 Reseña del suspenso .....	7
1.8.2 Características del cine suspenso .....	7
1.8.3 Diferencia entre suspenso y misterio .....	7
1.8.4 Diferencia entre suspenso y terror .....	8
1.8.5 Función de la música en el suspenso .....	8
1.8.6 Compositores representativos del suspenso .....	8
1.8.7 Bernard Herrmann .....	9
1.8.8 John Carpenter .....	12
1.8.9 Técnicas compositivas del suspenso .....	14
1.8.9.1 Época Hitchcock .....	14
1.8.9.1.1 El bitonalismo .....	14
1.8.9.1.2 El dodecafonismo .....	14

1.8.9.1.3 Los clústers.....	15
1.8.9.2 Época Carpenter.....	15
1.8.9.3 Época moderna.....	15
1.8.9.4 Segundas menores.....	16
1.8.9.5 Estructuras constantes .....	17
<b>1.9 La Música en el cine como herramienta dramática .....</b>	<b>17</b>
1.9.1 Reseña del drama.....	17
1.9.2 Estructura de la obra dramática .....	17
1.9.2.1 Según el desarrollo de los acontecimientos.....	17
1.9.2.1.1 Presentación del conflicto dramático .....	17
1.9.2.1.2 Desarrollo del conflicto .....	17
1.9.2.1.3 Clímax.....	17
1.9.2.1.4 Desenlace.....	18
1.9.3 Función de la Música en el Drama.....	18
1.9.4 Compositores representativos de drama .....	18
1.9.5 James Horner .....	19
1.9.6 Nino Rota.....	21
1.9.7 Técnicas compositivas del drama.....	23
<b>1.10 La Música en el cine como herramienta de aventura .....</b>	<b>23</b>
1.10.1 Reseña de la aventura.....	23
1.10.2 Características de la aventura .....	23
1.10.3 Función de la música en la aventura .....	24
1.10.4 Compositores representativos de la aventura.....	24
1.10.5 John Williams.....	25
1.10.6 Hans Zimmer .....	27
1.10.7 Técnicas compositivas de aventura .....	29
<b>1.11 La Música en el cine como herramienta de acción.....</b>	<b>29</b>
1.11.1 Reseña del género de acción .....	29
1.11.2 Función de la música en acción.....	30
1.11.3 Compositores representativos de acción .....	30
1.11.4 Lalo Schifrin .....	31
1.11.5 Técnicas compositivas de acción.....	32
<b>CAPITULO II: Composición de Ambientes .....</b>	<b>33</b>

2.1 El trabajo de un compositor .....	33
2.2 Composiciones .....	33
2.2.1 Ambiente de suspenso .....	33
2.2.1.1 Forma del suspenso .....	33
2.2.1.2 Análisis compositivo del suspenso.....	34
2.2.2 Ambiente de drama.....	37
2.2.2.1 Forma del drama.....	37
2.2.2.2 Análisis compositivo del drama.....	37
2.2.3 Ambiente de aventura.....	39
2.2.3.1 Forma de aventura.....	39
2.2.3.2 Análisis compositivo de aventura.....	40
2.2.4 Ambiente de acción .....	42
2.2.4.1 Forma de acción .....	42
2.2.4.2 Análisis compositivo de acción .....	42
2.3 Foley.....	44
2.4 Glosario de términos.....	44
CAPÍTULO III: Sensación de los ambientes .....	45
3.1 Encuestas.....	45
3.1.1 Encuesta N.1 .....	45
3.1.2 Encuesta N.2 .....	48
CONCLUSIONES.....	50
RECOMENDACIONES .....	51
REFERENCIAS.....	52
ANEXOS .....	55

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fragmento de Hungarian dance No.5 .....	6
Figura 2. Bernard Herrmann.....	9
Figura 3. Fragmento de Psycho (1960).....	10
Figura 4. John Carpenter .....	12
Figura 5. Fragmento de Halloween (1978).....	13
Figura 6. Ejemplo de bitonalismo .....	14
Figura 7. Fragmento de Jaws (1957) de John Williams .....	16
Figura 8. James Horner.....	19
Figura 9. Fragmento de Titánic (1997) de James Horner.....	20
Figura 10. Nino Rota .....	21
Figura 11. The Godfather (1972) de Nino Rota .....	22
Figura 12. Ejemplo de drama compuesto por Gary Guttman. ....	23
Figura 13. Ostinato del ejemplo de Guttman .....	23
Figura 14. John Williams .....	25
Figura 15. Fragmento de Star Wars (1977) de John Williams.....	26
Figura 16. Hans Zimmer.....	27
Figura 17. Sherlock Holmes composición para piano de Hans Zimmer .....	28
Figura 18. Melodía con tonos enteros de Gary Guttman.....	29
Figura 19. Ejemplo de melodía con legato y acordes con Staccato .....	29
Figura 20. Lalo Schifrin .....	31
Figura 21. Fragmento de Misión Imposible (1996) de Lalo Schifrin .....	32
Figura 22. Pulso marcado en el ultimo sistema .....	32
Figura 23. Golpe de graves .....	34
Figura 24. Clímax con disonancia en el piano.....	35
Figura 25. Serie dodecafónica.....	36
Figura 26. Serie de retrogradación en clave de SOL y DO respectivamente ...	36
Figura 27. Leitmotiv de composiciones .....	38
Figura 28. Orquestación de aventura con el segundo violín, viola y chelo .....	40
Figura 29. Escala de tonos enteros .....	40
Figura 30. Pulso de acción .....	42

## INTRODUCCIÓN

La música en el ámbito cinematográfico es de gran importancia, ya que genera la atmósfera en el cual se va a desarrollar la obra (La importancia de la música en el cine, 2010, párr.1). En el caso del cine mudo, la importancia radica en expresar sentimientos o acciones mediante los sonidos, para así provocar una emoción en el receptor.

Cuando el cine comenzó, las películas se proyectaban en cafeterías o en pequeños teatros. Las proyectaban en cintas y contrataban a músicos como pianistas (quienes también tocaban el órgano o pianola) para musicalizar la escena. También, contrataban a grupos que improvisaban musicalmente según las escenas que aparecían en la pantalla para disimular el ruido que hacían las máquinas de proyección y para amenizar a la audiencia. Generalmente los ritmos de mayor velocidad se utilizaban en escenas de persecución, los sonidos graves para generar misterio y melodías lentas para escenas de amor (Vargas, 2008, párr. 2).

El cine mudo se alimentaba de la música instrumental basada en las formas musicales de la época romántica; es decir, que los productores de cine pretendían en un principio que el nuevo arte fuera aceptado por las clases sociales altas que escuchaban aquella música. La utilización de la música y del sonido en el cine ha sido el vínculo con las motivaciones de la producción de una película, con su estética, con el público al que ésta película pretende llegar (Xalabarder, 2006, p.11).

El compositor francés Camille Saint-Saens compuso la primera banda sonora para la película *El asesinato del duque de Guisa* en el año de 1908. Sin embargo, el cine sonoro nace con el estreno de la película *El cantor de jazz* en 1927, dirigida por Alan Crosian. A raíz de esto, la industria cinematográfica comenzó a crecer muy rápido (Electrónica Básica, 2014, párr. 4), ya que para ese entonces crearon un aparato de alta tecnología llamado vitáfono, el cual fue diseñado para introducir el sonido al mundo del cine. Esto consistía en un disco que tenía que ser reproducido mientras se rodaba la película, y así se añadía el sonido. El vitáfono fue el último método de sonido en disco usado, ya

que el sonido directamente añadido a la cinta se impuso al ser más efectivo (Electrónica Básica, 2014, párr.1).

Después de lograr sincronizar el audio y el video, la música cinematográfica comenzó a evolucionar, de tal manera que surgieron nuevos términos, como por ejemplo la música empática y la música anempática. Chion, en su libro *La música y el cine (1997)*, afirma que la música empática, produce un efecto por el que se apega perfectamente al sentimiento sugerido por la escena o los personajes: dolor, emoción, alegría, etc. La música anempática es la que produce un efecto contrario al propuesto por las imágenes. Es decir, la música apacible en escenas tensas, melodías agradables para imágenes duras; o la inversa, una música muy tensa e inquietante aplicada ante un paisaje de calma.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Establecer la relación de elementos compositivos para la musicalización de cine silente y la emoción que persigue provocar en el receptor.

### **Objetivos específicos**

- Primer objetivo específico: Analizar técnicas de composición aplicadas a productos audiovisuales a partir de los ambientes de aventura, drama, suspenso y acción.
- Segundo objetivo específico: Sistematizar dichas técnicas a través de la creación de cuatro musicalizaciones de una misma escena inédita silente.
- Tercer objetivo específico: Comprobar la eficiencia de las técnicas analizadas mediante resultados obtenidos en encuestas a una audiencia específica.

## **CAPITULO I: La Música en el Cine**

### **1.1 La música en el cine y los prejuicios**

“La música es el arte mediante el cual se expresan sentimientos, circunstancias, pensamientos e ideas que van a conmover la sensibilidad del individuo y a producir una transformación psicológica en él” (Vargas, 2008, párr.1).

En el transcurso de los años, mucha gente se ha preguntado el porqué del acompañamiento de las escenas de un film con melodías, acordes y ritmos. De hecho, se extendió un prejuicio en la industria cinematográfica el cual decía que la música en el cine no debe ser escuchada. “La ideología de este prejuicio es la creencia más o menos vaga de que el film como unidad organizada otorga a la música una función, a saber, solamente la de servicio” (Adorno, Eisler, 2003, p. 23). Adorno y Eisler en su libro *El Cine y la Música* (2003), describen el prejuicio que indica que el film, en líneas generales, es una acción hablada, y que todo lo que pueda hacer sombra a este, llegaría a ser un estorbo. Chion, en su libro *La música y el cine* (1997) argumenta que como todo acto artístico como la magia, el circo, el teatro, etc., no podrían presentar ningún número en silencio, siempre necesitará ser acompañado de música, de tal modo que al arte del cine se le ha permitido unificar a estos, al menos en apariencia. A todo esto se puede argumentar que la música debe ser imprescindible en un film, o película, dado que incrementa la susceptibilidad del espectador.

### **1.2 Función de la música en el cine**

Según las investigaciones realizadas por García en su artículo de internet *La música cinematográfica* da a conocer que la música, entre otras funciones, puede cumplir las siguientes:

- Dar ambiente a una historia dependiendo de su origen.
- Crear un elemento en función de desarrollo psicológico en los personajes, para poder descifrar sus sentimientos.
- Acompañar diálogos con un fondo, creando así, un sentimentalismo escénico o dramatización y a su vez, sustituir aquellos que sean innecesarios.

- Conectar escenas, para lograr que éstas sean claras y accesibles.
- Influir en los sentimientos del espectador.

### **1.3 Tipos de música cinematográfica**

Con la evolución de la música en el cine, se han creado nuevos tipos de música cinematográfica:

#### **1.3.1 Música adaptada**

La música adaptada es simplemente aquella composición que no fue en un principio compuesta para una película, ya que antes que el filme se grabara, ésta ya existía. Probablemente esto es una ventaja para el compositor, debido a que si la película tiene éxito, catapultaría al artista hasta la cima. En cuanto al director de la película, también le beneficia la música adaptada si es que hiciera uso de temas clásicos de artistas de renombre como Mozart o Beethoven, porque evitaría las críticas. Un ejemplo conocido es el de la película *Apocalypse Now* (García, 2017, párr.2).

#### **1.3.2 Música diegética**

Esta es la que se encuentra dentro de la escena, tiene la cualidad de surgir de elementos presentes en el film, como puede ser un radio, televisor, una cadena de música, entre otros. Esto quiere decir que los personajes lo pueden oír y suele ser muy útil para lograr transmitir sensaciones (García, 2017, párr.4).

#### **1.3.3 Música incidental**

La música incidental la escuchan únicamente los espectadores, ya que fue creada para dar a conocer auditivamente lo que nos tiene que transmitir un personaje (García, 2017, párr.5). Grandes obras del cine mudo se han logrado construir a partir de este tipo de música, ya que acompaña los movimientos, sentimientos, lugares, etc.

Este tipo de música cinematográfica es la que se ha creado específicamente para la película. Autores de este estilo son los más renombrados y cotizados hoy en día tal es el caso de John Williams, Hans Zimmer, Danny Elfman, etc. (García, 2017, párr.3).

“Tanto la música incidental como la diegética pueden coexistir en una misma película, y por supuesto un tema musical puede tener ambas aplicaciones, tanto en continuidad, como en escenas separadas” (Xalabarder, 2013).

#### **1.4 La música y el cine mudo**

“El cine se ha servido de la música desde sus comienzos, utilizándola como un elemento integrante más al servicio de la acción” (Rodríguez, Galende, Cueto, 2016, p. 50).

Al principio el cine mudo era musicalizado con violinistas o pianistas, y hasta con una pequeña orquesta dependiendo de la importancia del lugar. Se interpretaban temas clásicos o melodías populares, con la función de esconder o tapar el ruido del proyector. Conjuntamente con esto, se utilizaba una máquina llamada órgano de cine, que ayudaba con los efectos de sonido; por ejemplo, la lluvia, los pájaros, etc. Las obras que representaban este tipo de cine, eran las composiciones clásicas como las de Schömborg, Beethoven, etc. (Rodríguez, Galende, Cueto, 2016, p. 50).

#### **1.5 La música y el cine sonoro**

Con el nacimiento del cine sonoro en 1927, grandes empresas cinematográficas comenzaron a contratar compositores que creen piezas para uso exclusivo de sus películas y las grabaciones ya iban incluidas dentro de la misma cinta. Es por eso que el cine sonoro fue uno de los que impulso a la investigación de la grabación y reproducción de sonido (Rodríguez, Galende, Cueto, 2016, p. 50).

#### **1.6 Leitmotiv**

Es aquel recurso que facilita al espectador conocer una especie de marcas registradas por medio de la música, esto quiere decir sentimientos, personajes, figuras de las personas, etc. (Adorno, 1976, p. 18).

#### **1.7 Empatía y anempatía**

Michael Chion en su libro *La música y el cine* (1997), aporta una definición a la música que acompaña a las películas, dividiéndolas en dos grupos. La primera es la música empática, la cual va apegada directamente a lo que está sucediendo en la escena, ya sea drama, acción, aventura, suspenso, etc.

Es importante saber que un film necesita de una creación empática entre la música y la escena, ya que esto permitiría generar el carácter psicológico del mismo, es por eso que como ejemplo de música empática se puede encontrar la mayoría de *soundtracks* de películas.

Charles Chaplin hizo una comedia titulada *The great dictator* en el año de 1940. En una de las escenas actúa de barbero, en la cual se puede apreciar la composición de Johannes Brahms llamada *Hungarian dance No.5*.

**Hungarian Dance No. 5**  
Arranged for 5 violins

Johannes Brahms  
arranged by Michael Kravchuk

**Allegro**

Figura 1. Fragmento de Hungarian dance No.5

Tomado de Brahms, (1906)

En dicha escena se puede observar como la música acompaña las acciones del barbero, creando así un ambiente único entre la ambientación musical y la actuación de Chaplin, consiguiendo como resultado un ambiente empático.

La anempatía busca generar un resultado opuesto al anterior, debido a que este tipo de musicalización, marca distancias emocionales entre escena y música. (Chion, 1997, p.46)

Su uso más común son con melodías alegres después del drama, o en escenas de suspenso que contienen comedia; como por ejemplo, el mismo Chaplin protagoniza *The Circus* (1928), uno de sus *soundtracks* llamado *The Lion's cage*, tiene la característica de ambientar musicalmente con humor en un momento preocupante y de tensión ya que Chaplin se encuentra atrapado en dicha escena con un león a dentro de una jaula, empleando en la composición la música incidental.

## **1.8 La música en el cine como herramienta de suspenso**

### **1.8.1 Reseña del suspenso**

El suspenso es un género literario que ha surgido desde el romanticismo, su nombre proviene del latín *suspensus*, y su nombre en inglés es *thriller*, lo cual significa asustar, emocionar, estremecer, etc. Su principal objetivo consiste precisamente en eso, ya que, como recurso literario dentro de los géneros de literatura, cine, videojuegos y televisión, debe mantener al espectador en un estado de tensión, dado que los personajes están sometidos a un peligro, o algún conflicto; lo que provoca generar más interés por parte del receptor (Anónimo, 2016, parr.1).

### **1.8.2 Características del cine suspenso**

Al cine suspenso no se le categoriza como un género, sino como un recurso dramático, utilizado en géneros como el Thriller (Orenes, 2015, párr. 8)

Según la investigación de Cruz en su Proyecto *Terror Psicológico* (2014) se pueden extraer algunas características del suspenso:

El cine de suspenso, al pertenecer a un género literario toma sus mismos elementos, como supersticiones, leyendas tradicionales, de igual manera de los temores y pesadillas nacidos de contextos socioculturales actuales.

- Uso particular de iluminación, generalmente derivado de la pintura romántica alemana del siglo XIX, usando tonos y contrastes oscuros o penumbrosos.
- El ambiente mantiene el cliché de la noche.
- Banda sonora estruendosa como las composiciones de *Psicosis 1960* cuyo compositor es Bernard Herrmann.
- Proyecta estímulos novedosos que atrae al público, debido a lo escabroso que experimentan fuera de su rutina diaria, de tal manera que otorga al espectador ciertos efectos fisiológicos como subida de adrenalina, dilatación de pupilas, aceleramiento cardiaco y respiratorio y sudor frío durante el clímax hasta el desahogo final.

### **1.8.3 Diferencia entre suspenso y misterio**

El misterio, en líneas generales, es una narración en la que el lector y protagonista con el transcurso del tiempo arman y van descubriendo los

acontecimientos. En cambio el suspenso, únicamente el espectador tiene conocimiento de dichos sucesos y sin embargo no se sabe qué es lo que ocurrirá después y el interés le genera desesperación hasta que los sucesos resuelvan (Orenes, 2015, párr. 14).

#### **1.8.4 Diferencia entre suspenso y terror**

Según Alfred Hitchcock, director de la película *Psycho* (1960), el cine del terror se ejemplifica poniendo a dos personas tomando un café y de pronto hacerlos desaparecer con una bomba; el suspenso, basado en la misma situación, únicamente los espectadores saben de la existencia de la bomba, sin saber el momento en que explotará.

Interpretando esto, Hitchcock dice que el terror es algo presente en el film, por el cual los personajes corren peligro y que conocen sobre él. El suspenso mantiene alerta al espectador, porque conoce el peligro del personaje, pero no el desarrollo del mismo.

#### **1.8.5 Función de la música en el suspenso**

Algo que se escucha en todas las composiciones de este recurso, o al menos en su mayoría es que la música mantiene el suspenso mientras ocurren las acciones de los personajes. Un claro ejemplo es la película *Jaws* (1975), cuyo compositor es John Williams. Cuando se escucha el *leitmotiv* del tiburón, ya se sabe lo que le espera al personaje, así este no lo sepa, y es ahí donde el espectador experimenta el miedo.

#### **1.8.6 Compositores representativos del suspenso**

Tabla 1. Films y compositores representativos del suspenso

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Director</b>	<b>Compositor</b>
Psycho	1960	Alfred Hitchcock	Bernard Herrmann
Jaws	1975	Steven Spielberg	John Williams
The Shining	1980	Stanley Kubrick	Wendy Carlos, Rachel Elkind-Tourre
The Exorcist	1973	William Friedkin	Lalo Schifrin
Halloween	1978	John Carpenter	John Carpenter
The Omen	1976	Richard Donner Tom Jung	Jerry Goldsmith

### 1.8.7 Bernard Herrmann



*Figura 2.* Bernard Herrmann

Tomado de (IFMCA, 2017)

Herrmann nació en Nueva York un 29 de junio de 1911 en una familia judía de clase media, desarrollando su interés musical a temprana edad. Hizo sus estudios de violín en la primaria y cuando llegó a la secundaria ya había ganado un premio en composición (Hartog, 2017, párr. 5).

Sus composiciones se caracterizan por usar en las películas de horror o suspense el ataque de cuerdas chillonas para aterrorizar al espectador, y hacer una “súbita explosión orquestal” para que el que ve la película con sus composiciones salte de su asiento (Hartog, 2017, párr. 1).

No hay duda que Herrmann se ha establecido como un músico innovador en el cine, en sus tiempos se le categorizó como el número uno tanto por la crítica, como por el público cuando tan solo debutaba en su primer trabajo llamado *Citizen Kane* (1941), el cual se destacó como una maravilla de meditación, con su acompañamiento musical subestimado. Con esto realizó un trabajo netamente psicológico, relacionado con el funcionamiento interno de personajes (Hartog, 2017, párr. 2).

La obra que lo catapultó a ser uno de los compositores más recordados en la música de suspenso es sin lugar a duda la película *Psycho* (1960), debido al sonido estruendoso de las cuerdas.

# "PSYCHO"

Music from the Paramount Picture PSYCHO  
Including Prelude, and Murder

Bernard Herrmann,  
Arr. Jack Steber

**I. PRELUDE**  
**Knifing, Con fuoco**  
*con sordino (non-div)*

The musical score is arranged for five instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. It is in 2/4 time and consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 11. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) with *con sordino* (with mutes) and *(non-div)* (non-divisi) for the first four measures; *f* (forte) for Violin 1 in measure 5; *p* (piano) for Violin 2 in measure 5; *mp* (mezzo-piano) for Viola in measure 5; *pizz* (pizzicato) for Cello and Double Bass in measure 5; and *mp* (mezzo-piano) for Violin 2, Viola, and Cello in measure 11. The score also features various articulations such as accents and slurs.

Figura 3. Fragmento de Psycho (1960)

Tomado de Muscores, (2017)

Alfred Hitchcock mencionó que las composiciones de Bernard Herrmann solo deberían aumentar la tensión en la pantalla, y nada más. Apenado por las declaraciones, Herrmann vio a la música desde otro punto de vista, como un medio transmisor de las emociones de los personajes para poderlos conectar musicalmente. (Hartog, 2017, párr. 12).

Una de las escenas más representativas de la película *Psicosis* es simplemente la de la ducha, en donde una mujer se encuentra en peligro de ser apuñalada. Bernard Herrmann, en el intro, compuso sus acordes en tonalidad menor pero con séptima mayor (-maj7). El acorde no es muy común en la música tonal, lo cual da ambigüedad a la obra, y es que auditivamente el oído del espectador al escuchar este tipo de acordes está esperando una resolución, sin embargo Herrmann no lo da.

Herrmann empieza la obra con dinámicas fuertes a diferencia de las composiciones que no abarca el suspenso, generalmente se le podría interpretar con estacato las semicorcheas, o en su caso con sordino.

El intro usa los intervalos de segundas menores en la viola desde el compás tres, mientras el chelo y el contrabajo usan *pizzicato* mientras marcan los bajos, después el violín usa una melodía desgarradora, la cual va a ser utilizada como motivo principal el resto del tema.

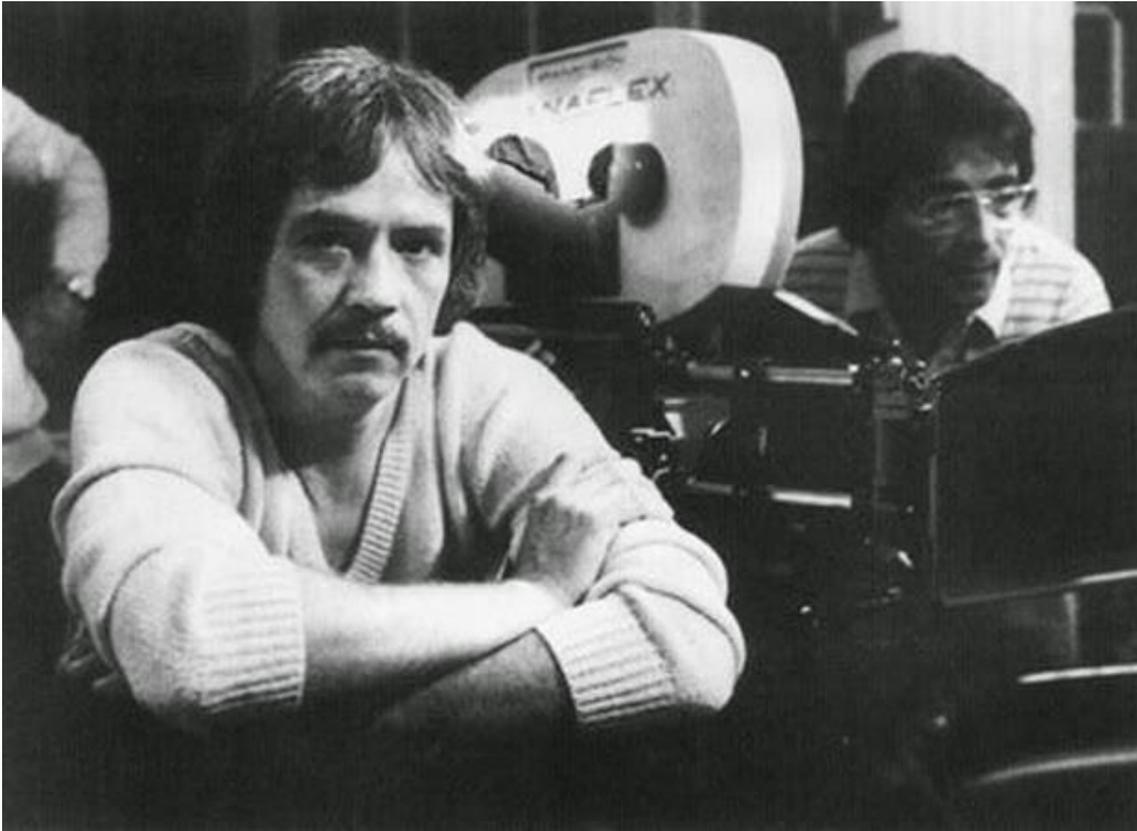
La melodía cumple un papel importante en el desarrollo del tema, ya que a partir del compás 17 es armonizada por todas las cuerdas, y después usa nuevamente acordes disonantes con tensiones sostenido once.

Después de la primera idea principal, llega la única melodía cantábil del tema, el cual es entonado por el primer violín desde el compás 37, mientras las otras cuerdas cumplen la función de colchón terrorífico con *pizzicato*.

El clímax llega en el compás 123, el cuál relata con la música el asesinato utilizando el acorde de Eb con E natural y aumentando más disonancia pone más intervalos de segundas menores en estacato, aumentando los instrumentos progresivamente con la articulación glissando.

Finalmente termina trágicamente el tema con los instrumentos realizando dinámicas fuertes pero en *pizzicato* y arco alternados, la función del chelo y del contrabajo es mantener los bajos

### 1.8.8 John Carpenter



*Figura 4.* John Carpenter

Tomado de Pinceladasdecine, (2015)

“En Francia soy un autor; en Alemania, un director de cine; en Gran Bretaña, un realizador de films de terror. En los Estados Unidos soy un don nadie” (Carpenter, 2013).

Nacido en Nueva York un 16 de enero de 1948, hijo de un profesor de violín, John Carpenter dedicó su vida al arte, mostrando interés en el arte del cine, a sus 14 años de edad ya había rodado varios cortometrajes y a sus 22 ya ganó su primer Oscar. Empezó sus estudios en la Universidad del Sur de California y a raíz de ello se convirtió en un gran director de películas. (Hernández, 2013, párr. 1).

En el mundo de cine llegó a la fama como director de películas de terror, con su obra más importante llamada *Halloween* (1978), convirtiendo a sus anteriores obras en culto, puesto que esta película no solamente la dirigió sino también la compuso con un sintetizador que tenía en su casa, rechazando la propuesta de varios compositores (Hernández, 2013, párr. 2).

## Halloween Theme (Michael Meyers)

Arr. Alex Armstrong

From the Movie, "Halloween"

John Carpenter

The musical score for the Halloween Theme (Michael Meyers) by John Carpenter is arranged for Vibraphone, Violoncellos, Contrabasses, Vib., Vcls., and Cbs. The tempo is marked "Con moto" and the dynamics are "ff" (fortissimo). The score shows the first four measures of the piece, which is in 2/4 time and D major. The Vibraphone part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncellos and Contrabasses parts are mostly silent, with some notes in the later measures. The Vib. part plays a melodic line of eighth notes. The Vcls. and Cbs. parts play a bass line of quarter notes.

Figura 5. Fragmento de Halloween (1978)

Tomado de Muscores, (2017)

El trabajo de Carpenter en su composición de Halloween es tan profesional que su melodía es fácil de recordar. Aunque la película no pertenece al recurso del suspenso, sino al de terror, es necesario hacerle un análisis de sus recursos, ya que musicalmente tiene los recursos necesarios para mantener con angustia al espectador.

Primeramente, Carpenter logró crear un *leitmotiv* para el personaje y para la película en general, consiste en un ostinato en tonalidad menor con corcheas que mantendrá la misma melodía durante todo el tema. El intervalo principal es una quinta perfecta descendente entre C y F mientras la primera nota se alterna con D. Existe una modulación, la cual consiste en utilizar el mismo motivo en otra tonalidad, y Carpenter aprovecha este recurso en varias ocasiones y descendientemente. El *leitmotiv* suena durante sus dos primeras repeticiones de cuatro compases únicamente con un pulso que marca semicorcheas, luego entran los bajos de sintetizador sin formar un acorde específico pero da la sensación de ser en tonalidad de Fm.

Auditivamente, en la composición, al no tener acordes, pero sabiendo los intervalos que tiene entre los ostinato y los bajos, se puede deducir que cuando bajan las modulaciones lo hace en intervalos de acorde de terceras, a lo cual se denomina estructuras constantes, o *tonic system* si entre su descenso dejara exactamente una octava.

### 1.8.9 Técnicas compositivas del suspenso

Para lograr generar las diferentes sensaciones, Pedro Melo, profesor de la Escuela de Música y Tecnología en Sonido de la Universidad del Pacífico, en su artículo *El Secreto de la Música y Suspenso* (2013), clasifica por épocas, habiendo por su puesto muchas más, a la composición de este género:

#### 1.8.9.1 Época Hitchcock

Hitchcock es un cineasta que trabajó con el compositor Bernard Herrmann. Las características de esta época es que ya existía una gran carga orquestal, sin la posibilidad de usar los recursos tecnológicos. De tal modo que las tendencias armónicas fueron:

##### 1.8.9.1.1 El bitonalismo

La bitonalidad se basa en la coexistencia de dos sistemas sonoros, pero tienen centros tonales diferentes, cada uno de estos actúan como si el otro no existiera y mantiene intacta sus relaciones internas (Vergés, 1953, p.493).



Figura 6. Ejemplo de bitonalismo

En el ejemplo, se puede identificar que cada sección contiene una armadura distinta, sin embargo cada una de ellas tiene su lógica interna, independiente de la obra. Lo que busca conseguir la bitonalidad es generar un nuevo contraste.

##### 1.8.9.1.2 El dodecafonismo

El dodecafonismo es aquel que consigue rechazar las leyes de la armonía y la tonalidad, ya sea clásica o romántica. Considera las doce notas de la escala

cromática, las cuales son tratadas equivalentemente ya que tienen el mismo valor y función, lo cual no establece una jerarquía entre las notas (Anónimo, 2006, párr.1).

Sus características principales son:

- No tiene origen de una tonalidad y las notas no poseen superioridad tonal ni armónica entre ellas.
- Utiliza doce notas que se ordenan de diversas maneras.
- En compases consecutivos, trata de evitar los patrones rítmicos, teniendo exactitud en el seguimiento de la serie original, sin repetir ninguna nota hasta que termine la secuencia con cada nota
- Melodías asimétricas y no repetitivas.
- Uso de dinámicas para la tensión y relajación.
- Prescindir de cualquier recurso que impliquen tonalidad, como intervalos perfectos, acordes de triadas, séptimas disminuidas, etc. (Anónimo, 2006, párr. 5)

#### **1.8.9.1.3 Los clústers**

El clúster es un recurso compositivo, caracterizado por el uso de las tensiones de un acorde para una armonización cerrada.

En el caso del suspenso, los clústers son utilizados generalmente por el piano, ya que este elemento al ser tocado en la parte más grave de dicho instrumento, da un efecto de tensión.

#### **1.8.9.2 Época Carpenter**

El caso del cineasta que compuso la música de todas sus películas. Simplificó el concepto de música incidental utilizando el recurso de la música minimalista, colocando el piano como instrumento principal. En su composición, generó un código de intervalo de la 5ta justa más un semitono sobre la 5ta, teniendo siempre el mismo intervalo (Melo, 2013, párr. 5).

#### **1.8.9.3 Época moderna**

A partir del 2000, se comenzó a reciclar conceptos antiguos, pero tiene más apego hacia lo tecnológico, con sonidos nuevos, teclados, sintetizadores, etc., en esta época la utilización de drones será indispensable.

Los drones son sonidos no musicales que ya están hechos, con sonidos clásicos pero modificados, como el uso de clusters en un registro grave con ausencia de ataque, lo que generará sonidos indefinidos y oscuros (Melo, 2013, párr. 6).

La música infantil es un buen recurso dentro del miedo, dando una sensación espeluznante con el uso de dichos drones.

#### 1.8.9.4 Segundas menores

En el ambiente de suspenso, es común encontrar el recurso de las segundas menores, ya sea en melodías o en acordes, de hecho, es el más utilizado por compositores de cine como John Williams con su trabajo en *Jaws* (1957).

Figura 7. Fragmento de *Jaws* (1957) de John Williams

Tomado de Muscores, (2017)

En este ejemplo es uno de los más grandes aciertos dentro del mundo del *film scoring*. Se puede apreciar el intervalo mencionado en la melodía principal, desarrollando la frase motivicamente y consiguiendo como resultado un *leitmotiv* el cual en el film representa la imagen del tiburón. La sensación que genera este método compositivo, es ayudar mantener el suspenso a los espectadores.

#### **1.8.9.5 Estructuras constantes**

Las estructuras constantes son una secuencia de acordes de la misma o distinta especie. El objetivo de este recurso, es el de no guiarse de un solo tono, ya que cada uno tiene una sonoridad determinada (Herrera, 1995, p.121).

### **1.9 La Música en el cine como herramienta dramática**

#### **1.9.1 Reseña del drama**

El drama es un género literario, caracterizado por representar episodios o conflictos de la vida de los seres humanos por medio de diálogos. La palabra drama corresponde al nombre genérico de las creaciones literarias desarrolladas por dramaturgos, dentro de algún tiempo o espacio (Anónimo, 2015, párr. 1).

Generalmente este género suele ser interpretado teatralmente y una de sus características es la acción, ya que en la obra no se describe ni se narra por el dramaturgo, por lo tanto la característica principal es lo que ocurre por medio de gestos o actitudes del actor mientras representa el conflicto ante un espectador. (Anónimo, 2105, párr. 3)

#### **1.9.2 Estructura de la obra dramática**

De acuerdo con las investigaciones de Vera y Gonzales en su artículo *Portal Educativo* (2012), analizan el desarrollo de acontecimientos del drama y ordenan la obra desde una perspectiva formal basándose en momentos determinados de la misma.

##### **1.9.2.1 Según el desarrollo de los acontecimientos**

###### **1.9.2.1.1 Presentación del conflicto dramático**

Esta se plantea a partir de la tensión entre un antagonista y un protagonista.

###### **1.9.2.1.2 Desarrollo del conflicto**

Se basa a la serie de acontecimientos en función del comportamiento o actitud de los personajes, en esta parte intervienen sus acciones y las modificaciones psicológicas y morales que se presentan hasta la llegada del clímax.

###### **1.9.2.1.3 Clímax**

Esta es la parte que se llega después de contar toda la historia y por la cual se debe atravesar antes de llegar a un desenlace, el cual permitiría a la solución de un conflicto.

#### 1.9.2.1.4 Desenlace

Es la finalización de la trama de la obra dramática, cuando el conflicto ya se encuentra solucionado

#### 1.9.3 Función de la Música en el Drama

La importancia de la música en todo tipo de ambiente musical de películas, es acompañar a lo que está relatando la escena, y en esta intervienen elementos rítmicos y dramáticos (Crusellas, 2017, párr. 1).

La rítmica en el drama representa el contrapunto de la imagen, la cual tiene que ser empatada con la duración de una escena y ser utilizada para resaltar movimientos, reemplazar ruidos, acompañar diálogos si es que los hay, etc. (Crusellas, 2017, párr. 2).

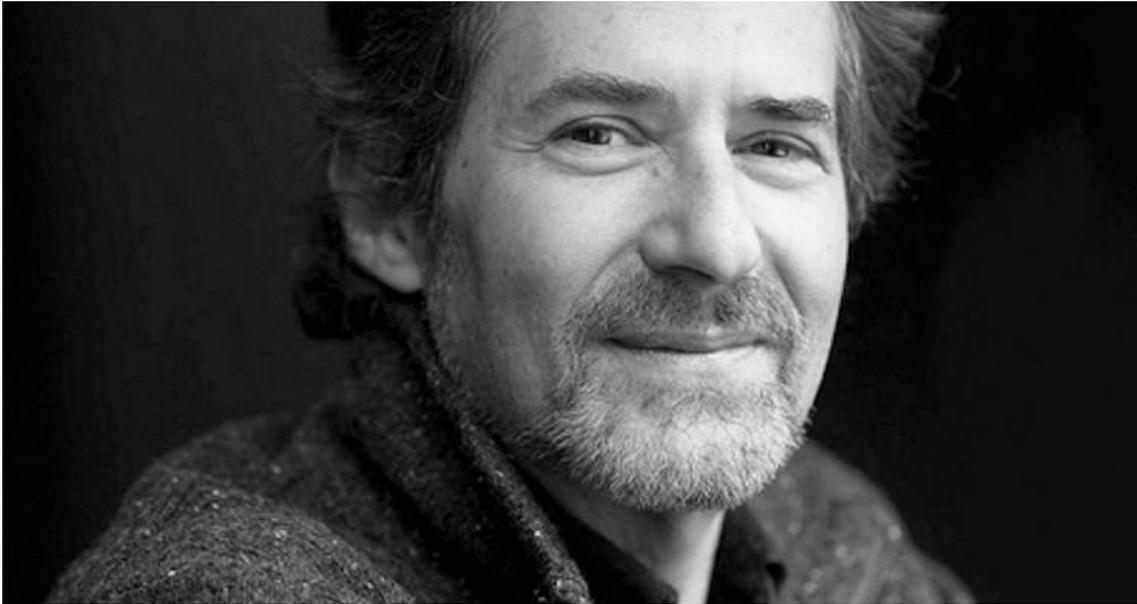
En el drama el compositor tiene la obligación de crear los elementos necesarios que inviten al espectador a sentir lo que le sucede al personaje que está actuando.

#### 1.9.4 Compositores representativos de drama

Tabla 2. Films y compositores representativos de drama.

El Padrino	1972	Francis Ford C.	Nino Rota
El club de los poetas muertos	1989	Peter Weir	Maurice Jarre
Sin Miedo a la vida	1993	Peter Weir	Maurice Jarre
Titanic	1997	James Cameron	James Horner
El pianista	2002	Roman Polanski	Wojciech Kilar
El niño con la pijama de rayas	2008	Mark Herman	James Horner
Lincoln	2012	Steven Spielberg	Tony Kushner
12 Años de esclavitud	2013	Steve McQueen (II)	Hans Zimmer
La Ladrona de libros	2013	Brian Percival	John Williams

### 1.9.5 James Horner



*Figura 8.* James Horner

Tomado de Elfardini, (2017)

Horner nació en los Ángeles, Estados Unidos un 14 de agosto de 1953, proveniente de una familia de migrantes judíos (Martin, 2017, párr. 2).

Empezó su carrera inspirado en su padre, ya que dedicaba su vida al diseño de producción y dirección de películas (Martin, 2017, párr. 3), su formación en la música empezó a temprana edad, debido que a sus cinco años ya tocaba el piano, es por eso que viajó a Londres para estudiar, sin embargo su título de licenciatura en música lo consiguió al regresar a su país de origen en Arizona, y posteriormente un doctorado en la Universidad del Sur de California (Martin, 2017, párr. 4).

Horner con el paso del tiempo adquirió su propio estilo, resaltando en sus composiciones el uso percutivo cuando necesita acción y sonidos suaves en caso de composiciones dramáticas, uniéndose al grupo de compositores que destacan por el uso de orquesta para el *film scoring*, aparte de usar nuevas tecnologías. En principio sus composiciones eran para películas de bajo presupuesto, hasta 1979 que tuvo la primera oportunidad de trabajar para una película de alto presupuesto (Martin, 2017, párr. 5).

Lamentablemente falleció en un trágico accidente de avión a los 61 años, pero será recordado por siempre por las obras icónicas de su carrera.

## Titanic

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for Flute and Piano. It is in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the Flute (Fl.) and Piano (Piano) parts. The second system shows the Flute (Fl.) and Piano (Pno.) parts. The third system shows the Flute (Fl.) and Piano (Pno.) parts. The music is in a minor key and features a simple, melodic line with a steady rhythm.

Figura 9. Fragmento de Titánico (1997) de James Horner

Tomado de Musescore, (2017)

El soundtrack de Titánico tiene una melodía cantábil, lo cual ayuda a la creación a ser recordada fácilmente, la rítmica no es compleja, ya que usa figuras simples entre corcheas, negras con punto y blancas. Las semicorcheas son utilizadas únicamente para llegar a una nota de reposo.

En esta composición también se puede encontrar ostinatos en los instrumentos que están en segundo plano, en este caso el piano. La versión orquestal del film es muy arriesgada, ya que uso armonía tonal mayor y sin embargo generó varias lágrimas en las personas que vieron la película, sin embargo, en su versión de flauta y piano comienza en tonalidad menor para poder generar más drama a la obra. En la melodía usa varias veces la opción de escribirla sobre la barra, la función principal de esa técnica es crear más ambiente musical a la escena.

### 1.9.6 Nino Rota



*Figura 10.* Nino Rota

Tomado de Caliopemagazine, (2017)

Nino Rota es un italiano nacido el tres de septiembre de 1911, en la ciudad de Milán. Sus padres fueron músicos y lo incentivaron para ir por el mismo camino, demostrándolo desde su infancia con sus composiciones (Romero, 2017, párr. 3).

Estudió en el Liceo Musical Bari, donde obtuvo el título de director y dedicó su tiempo a la música para cine desde que comenzó a trabajar con Raffaello Matarazzo, alcanzando desde ese momento la cantidad de 171 *scores* (Romero, 2017, párr. 4).

Rota podía componer para películas en corto tiempo, se calcula que creaba tres *scores* anuales, posteriormente la cifra aumentaría a diez, sobrándole tiempo de componer para ballets, óperas, etc. (Romero, 2017, párr. 5).

El trabajo más conocido a nivel mundial de este compositor es *The Godfather* en 1972.

## The Godfather

Love Theme from the Motion Picture

*Andante espressivo con dolore e senza misura*  $\text{♩} = 80$

*fff*

6

11

13

18

*m.f.*

*m.f.*

*m.f.*

*m.f.*

Philipp A. Grzywaczyk

Figura 11. The Godfather (1972) de Nino Rota  
Tomado de Muscores, (2017)

### 1.9.7 Técnicas compositivas del drama

Gary Guttman en su video tutorial *Creating Moods and Styles*, establece que prácticamente todas las musicalizaciones de drama utilizan de preferencia tonalidades menores.



Figura 12. Ejemplo de drama compuesto por Gary Guttman.

Tomado de Guttman, (2014)

En este ejemplo se puede notar que la armonía está compuesta en la tonalidad de Em, usando tenciones como la novena y usando el recurso del ostinato.



Figura 13. Ostinato del ejemplo de Guttman

Tomado de Guttman, (2014)

Al momento de orquestar la composición, Guttman utiliza el recurso de armonizar la melodía con los violines con el ostinato, dando más amplitud al mismo en el momento del desarrollo musical.

## 1.10 La Música en el cine como herramienta de aventura

### 1.10.1 Reseña de la aventura

El género de aventura, al igual que en la literatura, se distingue en el cine por caracterizar hazañas, que distingue el tradicional itinerario mítico, ya sea de tiempos de la caballería hasta búsqueda de tesoros, pasando por todas las características conocidas a lo largo del siglo XIX.

### 1.10.2 Características de la aventura

El género de aventura se caracteriza por su ambiente, como paisajes exóticos, coloristas y pintorescos, un horizonte ilimitado, lleno de sugerencias simbólicas, héroes peleando con lo extraordinario, elementos sobrenaturales, tiempos antiguos, seres mitológicos, etc. (Urrero, 2017, párr. 1).

Este género tiene sus típicos clichés, ya que un héroe siempre tiene su villano y cumple una hazaña por ganar y recibe como premio una vida feliz y sin nuevos sobresaltos (Urrero, 2017, párr. 4)

### 1.10.3 Función de la música en la aventura

Desde el principio de los tiempos la música ha sido tan importante como las palabras para comunicar mitos. Los héroes de leyenda vivían sus peripecias entre rimas y sonatas, alrededor de hogueras y a través de la voz de los bardos (Dueñas, 2015, parr.1).

El gran *Ray Harryhausen*, mago de los efectos especiales y contador de historias nato, dijo en una ocasión que en una buena película de fantasía el diálogo se reduce al mínimo y la música cobra un valor esencial. El poder de “lo maravilloso” se sustenta en las ilusiones. Y esas ilusiones se consiguen siempre combinando imágenes impactantes con sintonías evocadoras, como en una buena ópera.

### 1.10.4 Compositores representativos de la aventura

Tabla 3. Films y compositores representativos de aventura.

Película	Año	Director	Compositor
El Hombre que pudo reinar	1975	John Huston	Maurice Jarre
Star Wars	1977	George Lucas	John Williams
Superman	1978	Richar Donner	James E. Myers, John Williams
Indiana Jones	1984	Steven Spielberg	John Williams
Parque Jurásico	1993	Steven Spielberg	John Williams
Braveheart	1995	Mel Gibson	James Horner
La momia	1999	Stephen Sommers	Jerry Goldsmith
Harry Potter	2001	Chris Columbus	John Williams
El señor de los anillos	2001	Peter Jackson	Howars Shore
Piratas del Caribe	2003	Gore Verbinski	Klaus Badelt
Sherlock Holmes	2009	Guy Ritchie	Hans Zimmer
Alicia en el país de la maravillas	2010	Tim Burton	Danny Elfman
El hobbit	2012	Peter Jackson	Howard Shore

### 1.10.5 John Williams



*Figura 14.* John Williams

Tomado de Famouscomposers, (2017)

El nombre de John Williams podría ser el nombre más conocido en la industria del *film scoring*, ya que como director y compositor es uno de los mejores, si no es el más grande debido a su participación en varias películas celebres, logrando prominencia en la industria (Anónimo, 2017, párr. 1).

Nacido en Nueva York, el 8 de febrero de 1932, se lanzó a la música desde muy joven, dominando varios instrumentos como el piano, trompeta, trombón y clarinete, entonándolos en jazz. Comenzó sus estudios en la UCLA (Universidad de California en Los Ángeles), a su vez, tenía profesores privados (Anónimo, 2017, párr. 2).

Entro en la industria cinematográfica en los sesenta, cuya versatilidad se hizo notar, consiguiendo varios proyectos y premios de la academia con el pasar del tiempo (Anónimo, 2017, párr. 3).

El formato de sus composiciones es con orquesta y entre sus temas se destacan los de aventura como *Indiana Jones* (1984), *Jurassic Park* (1993), *Star Wars* (1977), etc.

La característica principal de Williams es la de trabajar con motivos musicales como la composición que está a continuación.

## Star Wars

The image displays a musical score for the Star Wars theme, arranged for Violin and Violoncello. The score is in 4/4 time and consists of several systems of music. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked as  $\text{♩} = 105$ .

The first system (measures 1-5) features the Violin part starting with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The Violoncello part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 6-11) shows the Violin part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the Violoncello part with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 12-15) features the Violin part with a mezzo-forte (*mp*) dynamic and the Violoncello part with a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system (measures 16-19) shows the Violin part with a forte (*f*) dynamic and the Violoncello part with a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 20-25) features the Violin part with a fortissimo (*ff*) dynamic and the Violoncello part with a forte (*f*) dynamic. The sixth system (measures 26-29) shows the Violin part with a forte (*f*) dynamic and the Violoncello part with a forte (*f*) dynamic. The seventh system (measures 30-33) features the Violin part with a forte (*f*) dynamic and the Violoncello part with a forte (*f*) dynamic.

Figura 15. Fragmento de Star Wars (1977) de John Williams

Tomado de Muscores, (2017)

### 1.10.6 Hans Zimmer



Figura 16. Hans Zimmer

Tomado de DreamWorks, (s.f.)

Uno de los compositores más proliferos de la industria, Hans Zimmer nació un 12 de septiembre de 1957 en Frankfurt Alemania. Creció y se educó en Inglaterra, en principio no tuvo una educación musical formal, solamente asistió dos semanas a unas clases de piano.

En la década de los setenta, se comenzó a sentir atraído por los sintetizadores electrónicos, tiempo después consiguió trabajo y se dedicó a escribir canciones y anotaciones dentro de la música para medios, en comerciales y anuncios. A sus veinte años ya formó su primera banda con músicos británicos llamada *The Buggles*, siendo un éxito mundial. Se sintió atraído al mundo cinematográfico por influencia de leyendas como Elmer Bernstein, compositor de *The Magnificent Seven* (1960) y también de John Barry, Bernard Herrmann, etc., y de la banda Kraftwerk Sin embargo, lo que le determinó a componer para cine fue su encuentro con Stanley Meyers, quien combinaba las técnicas clásicas con los ritmos electrónicos. La composición de Zimmer no ha tenido un

solo estilo de composición, ha estado creando varios géneros (Stevenson, 2017, párr. 1).

## Sherlock Holmes

Hans Zimmer

The image displays a piano score for the piece 'Sherlock Holmes' by Hans Zimmer. The score is divided into three distinct sections: 'Ballad', 'Maestoso', and 'Lively'. The 'Ballad' section begins with a piano (p) dynamic and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The 'Maestoso' section follows, marked with a forte (f) dynamic, showing a more rhythmic and textured piano accompaniment. The 'Lively' section is characterized by a fast tempo and a complex, rhythmic texture with dense chordal patterns in both hands. The score is written for piano (Piano/Pno.) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 17. Sherlock Holmes composición para piano de Hans Zimmer  
Tomado de Muscores, (2017)

### 1.10.7 Técnicas compositivas de aventura

#### 1.10.7.1 Escala de tonos enteros

La escala de tonos enteros o *whole tone scale*, es un recurso válido para componer un ambiente mágico, ya que esto va arraigado al cine de aventura, esta técnica es muy utilizada por Guttman como nos presenta en este ejemplo:

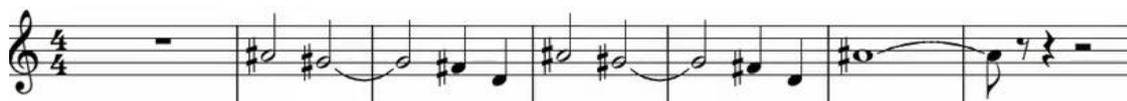


Figura 18. Melodía con tonos enteros de Gary Guttman.

Tomado de Guttman, (2014)

Para lograr generar un ambiente feliz se puede usar acordes mayores acompañados de una orquestación rápida y melodías alegres usando el recurso del *legato* en la melodía como el trabajo de John Williams en sus composiciones.

El uso de *Staccato* en las cuerdas que van a armonizar, puede ayudar a marcar un pulso que ayude a la melodía cuando el tempo es rápido, mientras los bajos son escritos en síncope (Guttman, 2014).

Figura 19. Ejemplo de melodía con legato y acordes con Staccato

## 1.11 La Música en el cine como herramienta de acción

### 1.11.1 Reseña del género de acción

Este género cinematográfico se caracteriza por el uso de efectos especiales, combates, peleas, relatos esquemáticos, secuencias con dinamismo, persecuciones, huidas, carreras y por los personajes arquetípicos.

Se relaciona mucho con la aventura, pero más con el cine bélico el cual se caracteriza por las hazañas en batallas épicas o guerras. (Anónimo, 2017, párr. 42)

### 1.11.2 Función de la música en acción

Se puede parecer un poco a la musicalización de suspenso, ya que su función en muchos casos es la de mantener la tensión mientras suceden los eventos de acción, pero la función primaria es transmitir la adrenalina de los personajes al espectador

### 1.11.3 Compositores representativos de acción

Tabla 4. Films y compositores representativos de acción.

Película	Año	Director	Compositor
Commando	1985	Mark L. Lester	James Horner
Rambo	1985	George P. Cosmatos	Jerry Goldsmith
Arma Letal	1987	Richard Donner	Eric Clapton, Michael Kamen
Jungla de cristal	1988	John McTiernan	Michael Kamen
Salto al peligro	1994	John Badham	Hans Zimmer
La Roca	1996	Michael Bay	Hans Zimmer, Nick Glennie-Smith
Apocalypto	2006	Mel Gibson	James Horner
El caballero Oscuro	2008	Cristopher Nolan	James Newton Howard, Hans Zimmer
Terminator	2009	McG	Danny Elfman
Origen	2010	Cristoper Nolan	Hans Zimmer
Karate Kid	2010	Harald Zwart	James Horner
Agua para elefantes	2011	Francis Lawrence	James Newton Howard
Los juegos del hambre	2012	Gary Ross	James Newton, T-Bone Burnett
Mision imposible	1996	Brian De Palma	Lalo Schifrin

#### 1.11.4 Lalo Schifrin



*Figura 20.* Lalo Schifrin

Tomado de (Duffie, 2017)

Boris Claudio Schifrin es un compositor, arreglista, pianista y director orquestal nacido en Argentina el 21 de junio de 1932, su padre fue violinista, lo que le incentivó a tocar el piano desde los seis años.

Sus estudios musicales comenzaron en París en el año de 1952 en un conservatorio, cuya formación clásica le generó un gran éxito con el jazz. Después regresó a Buenos Aires a formar una orquesta de 16 piezas, motivo por el cual conoció a Dizzy Gillespie en 1956, a quien ofreció escribir una suite extendida de cinco movimientos en 1958, mismo año que ayudó con arreglos a Xavier Cugat. Posteriormente, se trasladó a Nueva York para unirse al quinteto de Gillespie, grabando un álbum que fue muy aceptado por el público, pero el tomó la decisión de partir para concentrarse en su escritura.

Aceptó su primera película en 1963 con *Rino* y se trasladó a Hollywood a finales de ese año, cosechando grandes éxitos como *Misión Imposible* (Duffie, 2011, párr. 1).

Schifrin fue rechazado en la película del Exorcista, pese a que ya estaba compuesto el soundtrack los directores decidieron cambiar de compositor lo que lo indignó mucho, y es que su estilo de composición es más contemporáneo, eso es lo que lo destacó en el cine acción por su composición en *Misión imposible*, el cual fue compuesto en el compás de 5/4, con un *leitmotiv* sincopado.

## MISSION IMPOSSIBLE

Figura 21. Fragmento de Misión Imposible (1996) de Lalo Schifrin

Tomado de Muscores, (2017)

### 1.11.5 Técnicas compositivas de acción

Los compositores generalmente en el género de acción, crean momentos rítmicos y energéticos, las cualidades básicas para componer este tipo de ambiente es la invención de un groove o patrón rítmico en semicorcheas, al cual se lo denominará como pulso.

Figura 22. Pulso marcado en el ultimo sistema

Tomado de Guttman, (2014)

En la mayoría de los casos se encuentra este pulso con efectos emulados por un sintetizador, ya que en este tipo de ambientes predominan los instrumentos hechos por software.

## CAPITULO II: Composición de Ambientes

*No existe un estilo de música cinematográfica propiamente dicho. Esta música bebe de todas las fuentes, del mismo modo que un compositor de música de concierto o de ópera. La diferencia está en que este último, en principio, puede escoger con toda libertad como crear su estilo personal, no sólo a partir de lo que inventa, sino también de lo que toma de otros (Chion, 1997, pp. 30, 31).*

### 2.1 El trabajo de un compositor

Los compositores, para conseguir que sus partituras saquen su máximo beneficio, trabajan con el director, el productor o el montador. Posterior a ello, el compositor tiene derecho a publicar o hacer uso de su música después de satisfacer lo demandado, siempre y cuando renuncie a los elementos motivicos y aplicativos. El compositor podría alterar su música cuando es editada en formato discográfico, y creando así una propia identidad, independiente de la película (Xalabarder, 2006, p. 24).

### 2.2 Composiciones

Las cuatro ambientaciones musicales a continuación señalan las secciones más importantes. Son creadas a partir de los elementos compositivos investigados, utilizando un formato de cuarteto de cuerdas y piano, con excepción del ambiente de acción, ya que lleva instrumentos percusivos orquestales y sintetizador. Se pueden encontrar las partituras en los anexos.

#### 2.2.1 Ambiente de suspenso

##### 2.2.1.1 Forma del suspenso

Este ambiente, está inspirado en los trabajos de Bernard Herrmann, *Psicosis* (1960) y en la de John Williams, *Jaws* (1975), su forma integra a las partes y a los clímax característicos del cine suspenso, los cuales se pueden explicar en la siguiente tabla.

Tabla 5. Forma de ambiente suspenso

Ambiente suspenso																				
Intro	A	B	C	D	E	F	F'	G	clímax	H	I	G'	J	K	C'	F''	G''	H'	L	Out

### 2.2.1.2 Análisis compositivo del suspenso

- **Intro**

El intro tiene una duración de ocho compases, en donde se encuentra el chelo realizando una nota pedal y armonizando con los otros instrumentos de cuerda frotada un acorde menor, con séptima mayor y tensión en el grado once (Cm (maj7, 11)), este tipo de acordes disonantes son muy usados en las composiciones de Gary Guttman, Bernard Herrmann, entre otros.

La importancia del piano en el intro es para generar en el espectador algo inesperado, ya que se lo interpreta realizando un golpe en las notas graves.

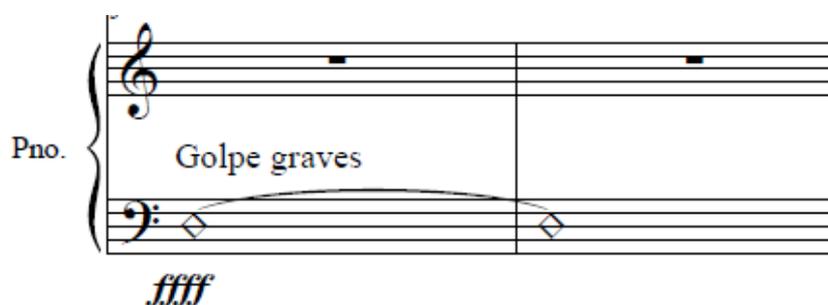


Figura 23. Golpe de graves

- **Sección “A”**

En esta sección del ambiente hasta la siguiente, los bajos resaltan rítmicamente, en cambio la viola realiza una melodía en segundo plano en ostinato. Su armonización se centra en Cm y en su último compas se añaden las tensiones disonantes bemol nueve y cinco, proveniente de la escala disminuida.

- **Sección “B”**

Esta sección de la obra es caracterizada por el chelo y la viola, ya que utilizan la misma melodía pero separadas por una octava para dar peso al ostinato.

Los violines juegan con las tensiones, causando disonancia tritonal, debido a que el primer violín lleva la tensión sostenido once y el segundo violín lleva una séptima mayor.

- **Sección “C”**

Lleva un acorde menor con tensión (Ab dim) para resolver en el Am de la siguiente sección. El piano cumple la función de ser el soporte de los violines que armonizan a una quinta para ayudar en la densidad de la melodía.

- **Sección “D”**

En la parte “D”, la melodía principal la realiza el chelo con apoyo del piano que está arpegiando; la viola realiza un cochón melódico, o a su vez se le podría considerar como una melodía en tercer plano. Los violines en esta sección rellenan con ostinatos, produciendo una melodía.

La armonía es menor y lleva un salto cromático, el cual genera una sensación de resolución mediante el intervalo sin perder la cualidad del acorde.

- **Sección “E” y “F”**

La parte “E” lleva de fondo un acorde menor con tensión en los cuatro primeros compases, el cual es Am con séptima mayor y con tenciones nueve, bemol trece y también un ostinato armonizado en bloque por las cuerdas.

En los compases que van del 44 al 51, el piano recorre con la mano izquierda una armonía menor basada en la técnica del reloj, mientras la mano derecha realiza un ostinato de intervalo melódico de segunda menor.

La viola marca el *beat* con el ostinato armonizando con el primer violín, mientras que el segundo violín realiza un ostinato con anticipación en los tiempos dos y el cuatro del compás.

- **Sección “G”**

Los compases del 52 al 54 resaltan a las cuerdas que bajan cromáticamente delineando acordes menores con séptima mayor y oncena sostenida, formado parte de la sección “G” del tema y terminando en un acorde que permite la entrada a un clímax, debido a que es un acorde menor con séptima mayor y trecena bemol.

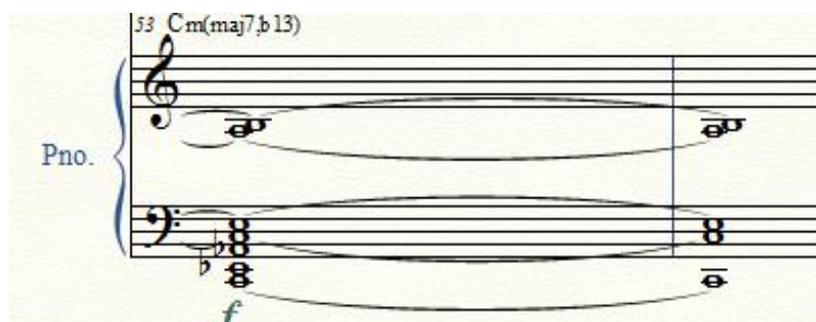


Figura 24. Clímax con disonancia en el piano

El rol del piano es entonar la melodía principal mediante el recurso de segundas menores.

- **Sección “H”**

Las cuerdas dan el ambiente nuevamente con la disonancia y cuando se divide el tiempo incrementa la velocidad, el cello y la viola dan el colchón armónico y los violines marcan el beat en *pizzicato*.

Se implementó una construcción dodecafónica al unísono con la siguiente serie de notas: A- C# - C - G# - D - G - F# - F - B - Eb - Bb - E, sin embargo se excluyó a D y a G.

Figure 25 shows a musical score for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and features a dodecahedral series of notes: A, C#, C, G#, D, G, F#, F, B, Eb, Bb, E. The notes are played in unison across all instruments. The tempo is marked 'mf' and the playing style is 'pizz.' (pizzicato). The score is numbered 65 at the beginning and 9 at the end.

Figura 25. Serie dodecafónica

- **Sección “I”**

En los compases 71 y el 72, correspondientes a la parte “I” se realiza una retrogradación de la serie (ambientando la escena de los niños que corren).

Figure 26 shows a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 4/4 time and features a retrograde series of notes: E, Bb, B, F, F#, G, D, C#, C, A. The notes are played in unison across all instruments. The tempo is marked 'mf' and the playing style is 'pizz.' (pizzicato). The score is numbered 69 at the beginning and 71 at the end.

Figura 26. Serie de retrogradación en clave de SOL y DO respectivamente

Durante los compases 73 y 74 se puede escuchar una bajada cromática en las cuerdas, delineando acordes de calidad menor siete bemol cinco. En los compases 75 y 76, la armonía se encuentra en Am, ejecutando tensión en las cuerdas con ostinatos para bajar cromáticamente y dar paso a la siguiente sección.

- **Sección “J”**

Esta sección está ambientada con ostinatos, su armonía fue compuesta en base a Fm hasta el compás 83, en donde se crea un *leitmotiv* derivado de la composición de la música empática del film, es decir del drama. Está re-armonizado con la técnica de la creación de acordes a partir de la melodía.

- **Sección “K”**

Se caracteriza por el uso de acordes tensionantes como un acorde menor con séptima mayor, añadiendo la oncenava, para dar paso a la re-exposición de la sección “C” que una orquestación diferente, ya que intervienen los cuatro instrumentos de cuerda frotada.

El compás 101, tiene una armonía no específica, el chelo realiza la melodía principal, la misma que es descendente mientras las otras cuerdas generan un colchón armónico tensionante. El compás 105 tiene una re-exposición del dodecafonismo con una dinámica menor y con el cello ejecutando un pedal.

- **Outro**

Creado a partir de la tonalidad de C menor, el piano cumple el papel principal generando los mismos efectos sorprendidos del principio y creando una melodía.

## 2.2.2 Ambiente de drama

### 2.2.2.1 Forma del drama

Tabla 6. Forma de ambiente de drama

Forma del drama														
Intro	A	A'	B	A''	C	D	E	A'''	B'''	D	A	A'	F	Outro

### 2.2.2.2 Análisis compositivo del drama

- **Intro**

El intro se desarrolla con una tonalidad menor, ejecutado únicamente por el piano con melodía cantábil, desde el compás uno hasta el ocho, en donde se

comienzan a incluirse los instrumentos de cuerda frotada en orden ascendente para el desarrollo de la obra.

- **Sección “A”**

La parte “A” es la que incluye el motivo principal de todas las obras, es el *leitmotiv* que se usara en los otros ambientes para dar un toque característico a este film.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Vc. part is marked 'dolce' and consists of three measures of music. The Pno. part consists of three measures, with the first measure marked '7' and the second measure marked 'G' and the third measure marked 'Gbm'.

Figura 27. Leitmotiv de composiciones

En el ejemplo se puede observar que la primera sección corresponde al chelo y las dos últimas al piano

En el compás 21 hasta el 23, se tomó la decisión de dejar libre al piano con el personaje del video para caracterizar con la música lo que quiere pensar.

- **Sección “B”**

En esta sección la melodía principal está compuesta para el primer violín, usando el recurso de la melodía sobre la barra, mientras que el segundo violín hace un ostinato con un intervalo desde la raíz a la tercera menor sobre el acorde de Gbm. La función de la viola es acompañar a la melodía principal, mientras que el chelo marca en contrapunto los bajos. En el compás 46, hasta el 41 todas las cuerdas mantienen una nota pedal, mientras el piano hace la melodía de relleno para un cambio de sección.

- **Sección “A” prima**

Se regresa al motivo principal de la obra solo con el piano con los acordes de G y Gbm.

- **Sección “C”**

Se caracteriza por usar el mismo motivo rítmico y melódico del intro comenzando por el chelo y siendo contestado por la viola con la misma melodía.

- **Sección “D”**

Los Instrumentos usan *leggato* en la melodía, en nota pedal para engrandecer el ambiente dramático.

- **Sección “E”**

En la sección “E” el piano cumple una función principal haciendo ostinato con trecillos a la melodía principal, la cual armonizan las cuerdas. Desde el compás 93 se queda únicamente el piano octavando en nota pedal la raíz en la parte grave del mismo, para lograr hacer un cambio de sección.

La interpretación del *leitmotiv* es orquestado de diferente manera, el primer y segundo violín.

- **Sección “B” prima**

Se usa al primer violín y al chelo con dinámica suave, haciendo melodía y bajos en contrapunto respectivamente hasta que regresan las demás cuerdas.

- **Sección “D”**

En esta parte, básicamente se usa la melodía del intro, realizada nuevamente por el piano con la diferencia de que la dinámica es *mezzo* distinta. Regresa al *leitmotiv* en el compás 142 para acabar la escena depresiva

- **Sección “F”**

Esta sección usa una armonía y melodía más alegre, porque da a entender en la escena que los nietos regresan con su abuelo. El primer y segundo violín hacen la melodía armonizada acompañada por el ostinato del piano.

- **Outro**

El outro usa el *leitmotiv* orquestado nuevamente con la diferencia de que al final resuelve armónicamente con las cuerdas para dar la sensación de calma en la culminación del film.

## 2.2.3 Ambiente de aventura

### 2.2.3.1 Forma de aventura

Tabla 7. Forma de ambiente aventura

Forma de Aventura												
Intro	A	B	C	D	E	F	C'	E'	B'	E''	A'	Outro

### 2.2.3.2 Análisis compositivo de aventura

- **Intro**

En el intro se compuso la melodía principal para el primer violín, comenzando en anacrusa y con melodía sobre la barra. El segundo violín y la viola usan la articulación de *Staccato* marcando un pulso constante en semicorcheas en tonalidad entre mayor natural y mayor con novena añadida, mientras que el chelo marca la raíz en síncopa, basado en las composiciones de aventura de Guttman.

Figura 28. Orquestación de aventura con el segundo violín, viola y chelo

En el compás 15 del intro se usa un ostinato con la escala de tonos enteros o *whole tone scale* en el piano y la armonización que hacen las cuerdas cambia de mayor natural a mayor con quinta bemol (E, Eb5).

Figura 29. Escala de tonos enteros

- **Sección “A”**

La parte “A” usa el mismo motivo melódico del intro con su armonización en notas pedales. En el compás 27 de la misma sección el piano descende con la

misma escala de tonos enteros en el momento que el protagonista se pone a pensar, lo mismo sucede en el compás 36.

- **Sección “B”**

Esta sección se caracteriza por el uso de *pizzicato* en todos los instrumentos de cuerda, en el cual, el motivo principal es ejecutado por el segundo violín mientras la viola realiza contra-melodía y el chelo marca las raíces por octavas.

- **Sección “C”**

La sección “C” es utilizada para recrear el *leitmotiv* en aventura, es por eso que las cuerdas regresan al uso del arco.

- **Sección “D”**

Se utiliza el mismo recurso del intro con el estacato como articulación y con sincopa en el bajo, para marcar con música incidental las acciones del video.

- **Sección “E”**

Para la parte “E” se usan acordes mayores que son entontados por las cuerdas, mientras que la melodía principal es ejecutada por el piano. Para dar otro color en esa sección, se optó por reemplazar el último acorde mayor por uno menor en la repetición. La función del chelo es hacer el contrapunto con las raíces y las quintas.

- **Sección “F”**

Esta sección utiliza el mismo recurso de articulación armónica con el segundo violín, la viola y el chelo, mientras la melodía hace el primer violín y el piano juega con la escala de tonos enteros.

- **Sección “C” prima**

Se usó el mismo *leitmotiv* creado para las composiciones, con una diferente orquestación, en el cual tiene más realce los instrumentos de cuerda.

- **Sección “E” prima**

Esta sección mantiene la melodía sobre la barra hasta el compás 105 en el cual la articulación de todos los instrumentos, menos el chelo es con estacato, hasta que regresa el mismo recurso en el compás 107.

- **Sección “B” prima**

En la parte “B” se usa nuevamente el *pizzicato*, la melodía principal hace el primer violín, el segundo violín y la viola hacen contra melodías y el chelo mantiene la raíz, jugando con las octavas.

En el compás 126 regresa el arco a los instrumentos de cuerda, los cuales usan Am y Bb y el piano hace un ostinato en la parte aguda del instrumento.

La parte A’ da un cierre a la acción para pasar al outro que lleva las mismas características del intro.

## 2.2.4 Ambiente de acción

### 2.2.4.1 Forma de acción

Tabla 8. Forma de ambiente de acción

Forma de acción																						
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W

### 2.2.4.2 Análisis compositivo de acción

- **Sección “A”**

Se utilizó elementos fuera del formato establecido para poder generar un pulso más marcado y así no incomodar a los instrumentistas en la ejecución de la composición. Los elementos que se integraron al formato son instrumentos percusivos de software y *retro synth*.

El chelo es el instrumento de cuerda que constantemente marca el pulso en corcheas con trecillos.



Figura 30. Pulso de acción

- **Sección “B”**

La parte “B” usa una melodía armonizada por el primero y segundo violín entrando con *glissando* iniciando con la sexta, la cual es la color note y está pensado en el modo dórico de D.

La viola realiza una contra-melodía mientras el chelo sigue marcando el pulso.

- **Sección “D”**

En la sección “D” el piano pulsa acordes en pedal con tonalidad menor hasta sus dos últimos compases que pulsa las tensiones nueve y trece. La voz con el pulso que hace el chelo son las raíces de los acordes en esa misma sección; asciende diatónicamente en segundas para generar clímax.

En el compás 20 se compuso una armonización en bloque entre las cuerdas. El compás 21 se dejó libre para que el cambio de sección no resuelva fácilmente, sino que continúe narrando la historia.

Se creó con el piano un ostinato con figura de negras atrecilladas con dinámica de pianísimo, con una duración de dos secciones.

- **Secciones “E” y “F”**

Los violines hacen la melodía con figuras largas para crear más ambiente desde la sección “E” hasta la “F”, en donde el segundo violín comienza a realizar contra-melodías con un mismo motivo.

- **Sección “G”**

En la sección “G” se optó por incluir el *leitmotiv* de la obra, el compás de 4/4 en esa parte se transforma en  $\frac{3}{4}$  y su centro tonal es Am.

La viola marca el pulso con semicorcheas y corcheas para que el chelo pulse notas largas.

- **Sección “J”**

La parte “J” es un cambio de ambiente; el piano hace adornos y variaciones.

- **Secciones “L” y “M”**

En esta sección se optó por unir a todos los instrumentos con excepción del piano para que marquen el pulso característico en modo dórico. Se hizo un cambio de orquestación en la sección “M”, tiene la melodía fundamental y contra-melodía en el primer violín.

- **Sección “T”**

La composición continúa su curso con los mismos rasgos anteriores hasta la sección “T”, el cual se trabajó con movimientos de bajo cromático para generar unión con el chelo, la viola y el segundo violín. En esa misma sección el violín es utilizado para hacer pregunta respuesta con los cromatismos.

El tema regresa a realizar un clímax para poder cerrar.

### 2.3 Foley

Es la recreación de un sonido, el cual se espera ser escuchado mientras se ve una película. Los artistas del *foley* usan efectos especiales de editor, son equipamientos creados con diferentes tipos de sonidos. También se los puede escuchar en los efectos de producción de radio (Johnson, 2001, p.75)

### 2.4 Glosario de términos

- Pizzicato: Es cuando el violinista pellizca las cuerdas del violín con los dedos de la mano derecha.
- Cantábile: Es una melodía fácil de entender tanto melódicamente como rítmicamente.
- Glissando: Es cuando el dedo se desliza sobre la cuerda, generando la presión deseada
- Cromatismo: Intervalos seguidos por un semitono.
- Ostinato: Figura que se repite varias veces dentro de una sección de una pieza musical.
- Nota pedal: Una nota que se mantiene pulsada constantemente durante dos o más compases.
- Tensiones de acorde: Son los grados que no pertenecen a un determinado acorde.
- Retrogradación: Es un motivo musical el cual consiste en escribir en orden invertido.
- Re-exposición: Es la recuperación de una idea musical aplicados con otros instrumentos o tonalidades.
- Contra-melodía: Es aquella melodía que hace contraste con la voz principal, situándose en segundo plano.
- Beat: Es el tiempo en el cual se marca un compás, se puede alterar la velocidad.
- Anacrusa: Es un compás extra ubicado al inicio de la partitura, puede excluirse del tiempo que marca el compás.

## **CAPÍTULO III: Sensación de los ambientes**

### **3.1 Encuestas**

Para evaluar las sensaciones generadas por medio de las musicalizaciones, se creó dos encuestas.

La primera fue para indagar resultados más profundos y puntuales. Consistió en mostrar el film cuatro veces con las diferentes musicalizaciones a las mismas personas; se empleó preguntas cerradas y abiertas para ampliar las experiencias de cada uno, en esta participaron personas cinéfilas, productores audiovisuales musicales, realizadores, comunicadores audiovisuales, cineastas, editores de video, actores y músicos.

La segunda encuesta se creó para personas en general, la cuales únicamente contestarían una sola pregunta y verían una sola vez el film variando los ambientes.

#### **3.1.1 Encuesta N.1**

Esta encuesta la realizaron diez personas. El orden exácto de los ambientes fue:

- Drama
- Aventura
- Suspenso
- Acción

Las preguntas que viene a continuación tuvieron cuatro opciones cerradas para escoger, y los resultados fueron los siguientes:

- 1) En la primera reproducción del film, ¿qué tipo de ambiente musical escuchaste?

Tabla 9. Primera pregunta de la encuesta N.1

	Aventura	Drama	Acción	Suspenso
N. Personas	0	10	0	0

De las diez personas encuestadas, todas contestaron que el ambiente que escucharon fue el de drama, generando el resultado esperado.

Seguido de ello se les preguntó las razones y en general sus respuestas detallaban más la música que las imágenes.

La siguiente pregunta decía:

- 2) En la primera reproducción del film, ¿qué tipo de ambiente musical escuchaste?

Tabla 10. Segunda pregunta de la encuesta N.1

	Aventura	Drama	Acción	Suspense
N. Personas	9	0	1	0

De diez personas encuestadas, nueve estuvieron de acuerdo en que fue aventura y una de ellas contestó acción.

Las razones del espectador que contestó acción fueron que “se presentaban secuencias más rápidas con notas más alegres”.

- 3) En la tercera reproducción del film, ¿qué tipo de ambiente musical escuchaste?

Tabla 11. Tercera pregunta de la encuesta N.1

	Aventura	Drama	Acción	Suspense
N. Personas	0	0	0	10

Esta pregunta también generó los resultados esperados, ya que todas estuvieron de acuerdo con el ambiente de suspense.

Las razones que daban fue describiendo nuevamente a música.

- 4) En la cuarta reproducción del film, ¿qué tipo de ambiente musical escuchaste?

Tabla 12. Cuarta pregunta de la encuesta N.1

	Aventura	Drama	Acción	Suspense
N. Personas	3	1	8	0

Esta pregunta fue la más controversial de la Tesis, debido a que por el sonido del cuarteto de cuerdas no se sentía el pulso, por lo cual dos de las personas que estaban de espectadores contestaron con doble respuesta.

Uno de los espectadores contestó drama y aventura, mientras que la otra persona marcó acción y aventura y por último, alguien contestó que el ambiente que escuchó fue aventura. Las demás personas acertaron que el ambiente fue de acción.

Las razones, por la cual la gente confunde la acción con la aventura, es porque estos dos géneros cinematográficos van siempre de la mano, dadas las razones que en una película de aventura se van a poder encontrar escenas de acción y viceversa.

El film que se grabó para este trabajo de titulación empatizaba en el drama, sin embargo se hizo la pregunta a los espectadores y sus respuestas fueron las siguientes.

5) ¿En que género o recurso cinematográfico empatiza este film?

Tabla 13. Quinta pregunta de la encuesta N.1

	Aventura	Drama	Acción	Suspense
N. Personas	0	9	0	1

De las diez personas solo una no acertó la respuesta, las razones de esta al preguntarle fue que la musicalización de suspense le impactó, no sabía a donde le estaba dirigiendo las imágenes con lo terrorífico de la música, pero tuvo la sensación de que algo pasaría.

6) ¿Si el video no tuviera música habría generado el mismo impacto?

Tabla 14. Sexta pregunta de la encuesta N.1

	Si	No
N. Personas	0	10

En esta pregunta todos estuvieron de acuerdo en que el video necesita de la música para generar un gran impacto, lo cual demuestra que los prejuicios del cine no son válidos, las películas y films necesitan de música para poder transmitir las emociones.

7) Para generar una emoción en el espectador, ¿qué tiene más peso?

Tabla 15. Séptima pregunta de la encuesta N.1

	Video	Música
N. Personas	1	10

En esta pregunta los resultados fueron sorprendentes, debido a que todos de los encuestados les parece más importante la música en el cine, solo una persona contesto que las dos tienen el mismo peso.

### 3.1.2 Encuesta N.2

Para complementar el análisis de los sentimientos que puede generar una musicalización de ambiente para las películas, se optó por hacer una segunda encuesta con preguntas cerradas, en la cual habría una sola pregunta: ¿A qué género o recurso cinematográfico pertenece el film?

Se encuestó a un total de 40 personas, de las cuales se separaron en grupos de diez, sin saber a carrera pertenecía este trabajo de tesis.

Se presentó el film con las musicalizaciones variadas a cada grupo de personas con el siguiente orden.

- Aventura
- Drama
- Acción
- Suspenso

- 1) Los resultados del primer grupo, al cual se le presentó el film con la musicalización de aventura fueron:

Tabla 16. Primer grupo, encuesta N.2

	Aventura	Drama	Suspenso	Acción
N. Personas	5	4	0	1

Entre aventura y drama estuvo muy cerca la puntuación, sin embargo la gente clasificó más como un género de aventura.

- 2) El segundo grupo observó la escena con la musicalización que empatizaba, consiguiendo estos resultados:

Tabla 17. Segundo grupo, encuesta N.2

	Aventura	Drama	Suspenso	Acción
N. Personas	0	10	0	0

Al ser basado con las imágenes que se proyectan, este ambiente consiguió los resultados esperados.

- 3) Al tercer grupo se les presento la musicalización de acción

Tabla 18. Tercer grupo, encuesta N.2

	Aventura	Drama	Suspenso	Acción
N. Personas	3	0	0	8

Este obtuvo los resultados esperados, solo una persona dio una respuesta doble, sin embargo, nadie escogió drama, pese a que su video empatizaba él.

4) Finalmente, el ambiente de suspenso dio los siguientes resultados:

Tabla 19. Cuarto grupo, encuesta N.2

	Aventura	Drama	Suspenso	Acción
N. Personas	0	0	9	1

Finalizadas la segunda encuesta, de las 40 personas que la realizaron, únicamente 14 fueron las que acertaron con lo que pasaba en las escenas del film, 10 de esas vieron la musicalización de drama el cual era empático con el video, las otras 36 personas fueron confundidas por las musicalizaciones, lo que demuestra que las técnicas compositivas fueron las correctas.

## CONCLUSIONES

- En el primer objetivo se llegó a la conclusión de que la forma de un soundtrack es demasiado extensa debido a sus cambios de escenas, ya que la función principal de la música es acompañar a las mismas.
- El cine de acción y el de aventura son muy cercanos debido a que en ambos géneros se puede ver en una sola película, y los elementos compositivos prácticamente son los mismos.
- El suspenso lo mantiene la música, como la composición de Williams en *Jaws*, ya que genera la sensación de que algo va a pasar.
- En el segundo objetivo se pudo apreciar que la música es el transmisor de las acciones de los personajes de las películas o de cortometrajes, siempre y cuando demuestren empáticamente lo que está sucediendo, caso contrario podría confundir al espectador.
- Los dos elementos, audio y video, para una película transmite mayor cantidad de sentimientos.
- La música anempática podría impedir el entendimiento de lo que sucede en las escenas.
- Los elementos compositivos investigados funcionaron perfectamente y generaron los resultados deseados.
- En el tercer objetivo se observó que es prácticamente imposible medir con exactitud los sentimientos de un espectador al ver un film, es por eso que en este trabajo llegó de enfocarse en las experiencias de cada uno de ellos. Lo que se pudo observar fueron sus reacciones, como lágrimas en el caso del drama.
- Se demostró por medio de las encuestas que los prejuicios que ha tenido el cine a lo largo de la historia no son válidos.
- Con la música anempática se observó que las expectativas pueden variar en cada persona, dependiendo de qué tan alejado sean los conceptos. Tal es el caso de la musicalización de acción, ya que no coordinan mucho las imágenes con la música.

## RECOMENDACIONES

- El uso de los silencios en cada cambio de escena o de sección es algo necesario, para que junto con la música la escena se desarrolle.
- Las melodías cantábiles en géneros de drama y aventura son muy útiles al momento de componer especialmente si van sobre la barra.
- Para poder componer en el cine suspenso hay que olvidar todo lo tonal y lograr hacer por medio de la música los sonidos estridentes, mientras más cerrado sea un acorde o una melodía, mejores resultados podría tener una composición.
- El uso de motivos dentro de esta industria podría generar mucho éxito, especialmente con la creación de *leitmotiv*.
- Usar articulaciones como el estacato, acentos, etc., para marcar pulsos en las musicalizaciones de aventura o suspenso
- El uso de pizzicato puede llevar a otra atmosfera a la escena
- En el género de aventura se puede orquestrar un pulso con las cuerdas de la viola y del segundo violín, mientras se puede crear la melodía con el primer violín y con el chelo marcar las raíces con síncopa.
- Usar siempre dinámicas.
- Mientras más complejo y ambiguo sea el acorde, mejor podría sonar una composición de suspenso, lo importante es no dar una resolución.
- Para el drama lo más común es utilizar acordes menores.
- El uso de piano en tonalidades agudas y con dinámicas dulces puede ser utilizado en el ambiente de drama.
- Cuando se tiene varios instrumentos lo mejor es crear contrapunto o hacer contramelodías o pregunta respuesta.
- Es mejor desarrollar poco a poco la unión de instrumentos en musicalizaciones suaves y comenzar fuerte en ambientes que contengan escenas de adrenalina
- La acción y la aventura necesitan de un pulso.

## REFERENCIAS

- ABC, (2006). *El dodecafonismo*. Recuperado de <http://www.abc.com.py/articulos/el-dodecafonismo-912423.html>
- Adorno, E. y Eisler. H, (1976). *El Cine y la Música*. España: Editorial Fundamentos
- Cine oscuro y otros, (2016). *Cine Suspenso*. Recuperado de <http://cineoscuroyotros.weebly.com/cine-suspenso.html.net/john-williams>
- Burt, P. (2001). *The Music of Toru Takemitsu*. New York: Cambridge University Press.
- Chion M. (1997). *La Música en el cine*. España: Ed. Paidós. Ibérica S.A.
- Crusellas L. (2007). *Funciones de la Música en el Cine*. Recuperado de: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/sonido/funciones-de-la-musica-en-el-cine/>
- Cruz, P. (2014). *Terror Psicológico* (Proyecto de integrado) Colegio Valdeserra.
- Duffie, B. (2011). *Conducir/Compouser Lalo Schifrin*. Recuperado de <http://www.bruceduffie.com/schifrin2.html>
- Electrónica Básica, (2014). *Vitáfono*. Recuperado de <http://www.electronica-basica.com/vitafono.html>.
- Famous composers, (2017). *John Williams*. Recuperado de <http://www.famouscomposers>
- González I. (1998) *La música elemento indispensable en el cine*. La Habana: Subir. Radio Reloj.
- Guttman, G. (2014). *Creating Moods and Styles*. Recuperado de <http://www.askvideo.com/course/music-scoring-101-creating-moods-and-styles>
- Hartog, B. (2017). *Bernard Herrman*. Recuperado de <http://filmmusiccritics.org/ifmca-legends/bernard-herrmann/>
- Hernández, J. (2013). *Una pizca de cine, música, historia y arte* Recuperado de <http://unapizcadecmha.blogspot.com/2013/01/john-carpenter.html>
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*. Barcelona: de la edición: Antony Bosch, editor, S.A.
- Ibáñez, L. (2004). *La música en el cine, o como una relación simbiótica que*

- puede llegar a ser parasitaria*. Barcelona: La Aurora.
- Johnson, M. (2001). *Careers in the Movies*.  
New York: The Rosen Publishing Group, Inc
- La importancia de la música en el cine, (2010). *Cine mudo*. Recuperado de <http://laimportanciadelamusicaenelcine.blogspot.com/2010/05/el-cine-mudo.html>
- Martin, D. (2017). *Biografía de James Horner, bandas sonoras que marcaron la historia del cine*. Recuperado de <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/biografia-de-james-horner/>
- Matthew Pablo. (2013). *Film scoring in FL studio tutorial*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IbCTBg-VBRM>
- Melo, P. (2013). *El secreto de la música terror y suspenso*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/11/04/el-secreto-de-la-musica-de-terror-y-suspenso/>
- Moreno, J. (2003). *Psicología de la música y emoción musical*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Orenes, N. (2015). *Diferencias entre misterio, suspense y Thriller*.  
Recuperado de <http://nadiaorenes.es/blog/2015/06/diferencias-entre-misterio-suspense-y-thriller/>
- Profesor en línea, (2015). *Género Dramático*. Recuperado de <http://www.profesorenlinea.cl/castellano/generodramatico.htm>
- Romero, M. (2017). *Siete datos para conocer a Nino Rota, el compositor de la música El Padrino*. Recuperado de <http://caliopemagazine.com/musical-de-volada/7-datos-para-conocer-a-nino-rota-el-compositor-de-la-musica-de-el-padrino/>
- Rodríguez, A. Galende, O. y Cueto, S. (2016). *Música 4*. EDITEX
- Shu. C. (2014). *FOVE uses eye tracking to make virtual reality more immersive*. Recuperado de <http://techcrunch.com/2014/09/09/fove/>
- Urrero, G. (2017). *Cine de Aventuras*. Recuperado de <http://www.enciclonet.com/articulo/cine-de-aventuras/>
- Vargas, C. (2008). *Cine*. Recuperado de <http://www.filomusica.com/cine.html>
- Vera, G. Gonzales, P. (2012). *Portal Educativo*. Recuperado de <https://www.>

[portaleducativo.net/primero-medio/10/estructura-de-la-obra-dramatica](http://portaleducativo.net/primero-medio/10/estructura-de-la-obra-dramatica)

Xalabarder, C. (2006). *Música de cine - una ilusión óptica*. Barcelona: Libros en Red.

Xalabarder, C. (2013) *El Guion Musical en el Cine*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1. Efectos de Sonido

<b>Escena</b>	<b>Acontecimiento</b>	<b>Entrada</b>	<b>Salida</b>
Título	Sonido reloj	0:00:00	0:00:24
	Suena su nariz	0:00:22	0:00:25
	Manos en el libro	0:00:22	0:00:30
	Toca los lentes	0:00:26	0:00:30
1	Cierra libro	0:00:33	0:00:34
	Retira lentes	0:00:37	0:00:38
	Recuerdo	0:00:39	0:00:39
2	Niño corriendo	0:00:40	0:00:45
	Recuerdo	0:00:45	0:00:45
3	Se levanta	0:00:46	0:00:50
	Camina	0:00:50	0:00:52
4	Toma un libro	0:00:52	0:00:53
	Recuerdo	0:00:53	0:00:53
5	Niño corriendo	0:00:54	0:00:56
	Recuerdo	0:00:57	0:00:57
6	Pasa páginas	0:00:58	0:01:17
	Retira fotografía	0:01:18	0:01:20
	Deja libro	0:01:20	0:01:22
	Camina	0:01:22	0:01:23
	Recuerdo	0:01:23	0:01:24
7	Suben gradas	0:01:24	0:01:29
	Recuerdo	0:01:29	0:01:30
8	Prepara Café	0:01:32	0:02:04
	Recuerdo	0:02:04	0:02:04
9	Corren	0:02:10	0:02:13
	Recuerdo	0:02:13	0:02:13
10	Toma café	0:02:14	0:02:16
	Recuerdo	0:02:17	0:02:17
11	Juegan	0:02:18	0:02:25

	Recuerdo	0:02:25	0:02:26
12	Coge la foto	0:02:27	0:02:40
	Recuerdo	0:02:40	0:02:41
13	Corren	0:02:41	0:02:44
	Recuerdo	0:02:45	0:02:45
14	Recuerdo	0:02:52	0:02:52
15	Juegan	0:02:53	0:03:02
	Recuerdo	0:03:02	0:03:02
16	Abre puerta	0:03:03	0:03:06
	Saca foto	0:03:06	0:03:07
	Respira	0:03:10	0:03:13
	Recuerdo	0:03:14	0:03:15
17	Les arropa	0:03:17	0:03:24
	Recuerdo	0:03:27	0:03:27
18	Pasos y saludo	0:03:28	0:03:36
19	Pasos y maleta	0:03:40	0:04:03
20	Camina	0:04:10	0:04:12
	Deja foto	0:04:12	0:04:13
	Se sienta	0:04:13	0:04:17
	Recuerdo	0:04:17	0:04:17
21	Ejercicios	0:04:17	0:04:19
	Corren	0:04:20	0:04:22
	Salta	0:04:23	0:04:25
	Pasos y saludo	0:04:26	0:04:33
	Recuerdo	0:04:40	0:04:40
22	Deja foto	0:04:43	0:04:43

## ANEXO 2. Encuestas

### ENCUESTA N.1

NOMBRE: \_\_\_\_\_

CARRERA/PROFESIÓN: \_\_\_\_\_

#### SEÑALA CON UN VISTO TU RESPUESTA

1. En la primera reproducción del film. ¿Qué tipo de ambiente musical escuchaste?

Aventura

Drama

Acción

Suspenso

¿Por qué? \_\_\_\_\_

---

2. En la segunda reproducción del film. ¿Qué tipo de ambiente escuchaste?

Aventura

Drama

Acción

Suspenso

¿Por qué? \_\_\_\_\_

---

**3. En la tercera reproducción del film. ¿Qué tipo de ambiente musical escuchaste?**

Aventura

Drama

Acción

Suspenso

¿Por qué? \_\_\_\_\_

---

**4. En la cuarta reproducción del film. ¿Qué tipo de ambiente escuchaste?**

Aventura

Drama

Acción

Suspenso

¿Por qué? \_\_\_\_\_

---

**5. ¿En qué género o recurso cinematográfico empatiza este film?**

Aventura

Drama

Acción

Suspenso

**6. Según tu criterio. ¿Cuáles son los elementos más importantes (auditivo/visual) que intervienen y estimulan un sentimiento en el espectador?**

---

---

---

---

---

---

---

**7. Si el video no hubiera tenido música, ¿habría generado el mismo impacto?**

SI

NO

**8. Para generar una emoción en el espectador, ¿qué tiene más peso?**

Video

Música

**9. Si no hubieras sabido el género con el que se relaciona el film, ¿hubieras entendido el contexto del mismo con las musicalizaciones anempáticas?**

SI

NO

## ENCUESTA N.2

CARRERA/PROFESIÓN: \_\_\_\_\_

**SEÑALA CON UN VISTO TU RESPUESTA**

**¿En qué género o recurso cinematográfico empatiza este film?**

Aventura

Drama

Acción

Suspense

### **ANEXO 3. Composiciones**

# Suspensio

Josué Muñoz

$\text{♩} = 80$   
*Intro*

Violin I  
Violin II  
Viola  
Cello  
Piano

5

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Pno.

*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*ffff*  
*ffff*

Golpe graves

©

Suspensio

2  
9

A Glissando con tremolo

Musical score for section A, measures 9-12. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Pno. Vln. I and Vln. II are marked with diagonal lines, indicating glissando. Vla. and Vc. play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Pno. plays a melodic line with slurs and dynamic markings. The key signature has one flat (Bb). Chord symbols C5 and C5(#9) are indicated below the Vc. staff.

B ♩ = 110

Musical score for section B, measures 13-16. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Pno. Vln. I and Vln. II play a tremolo pattern. Vla. and Vc. play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Pno. plays a melodic line with slurs and dynamic markings. The key signature has two flats (Bb, Eb). Chord symbols Cm and Db5(#9) are indicated below the Pno. staff. A tempo marking of ♩ = 110 is present above the Vln. I staff.

Suspensio

♩ = 125

Climax >

17

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

C

Cm(b13,maj7)

*mp*

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

D

♩ = 105

Abdim

dolce

Am

dolce

Suspensio

4  
25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

Abm

25

Pno.

29

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*mp*

Am

29

Pno.

*mp*

Suspensio

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

33

Pno.

Abm

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

E = 90

37

Pno.

Am (maj7,9,b13)

**f**

# Suspensio

6  
41

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

41

45

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

45

Bbm (8<sup>va</sup>)

F#m

Dm

Am

F

*p*

*p*

*p*

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mf*

Suspensio

49 G

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

Bbm F#m Dm

53 *Climax*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

*f*

*f*

*f*

*f*

Cm(maj7,b13)

*f*

# Suspensio

8  
57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

57

61

61

Suspensio

65 H pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

Pno.

*mf*

69 I

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

*mf*

Suspensio

10  
73  $G'$  arco

$J$  = 85

Vln. I  
*mf*  
arco

Vln. II  
*mf*  
arco

Vla.  
*mf*  
arco

Vc.

Pno.

Am

77

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

K

Fm



Suspense

12  
89 C'

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cm(maj7,b13)

Abm(9,b5)

89

Pno.

93 F'

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p* Am Bbm F#m Dm

93 *8va-*

Pno.

*p*

Suspensio

Musical score for 'Suspensio' on page 13, measures 97-101. The score is arranged for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Piano, and Percussion.

**Measures 97-100:**

- Vln. I:** Treble clef, *mf*. Rhythmic eighth-note patterns with accents (>).
- Vln. II:** Treble clef, *mf*. Rhythmic eighth-note patterns with accents (>).
- Vla.:** Alto clef, *mf*. Sustained notes with a slur.
- Vc.:** Bass clef, *mf*. Sustained notes with a slur. Chord symbols:  $A_m$ ,  $Bbm$ ,  $F\#m$ ,  $Dm$ .
- Pno.:** Grand staff. Rhythmic accompaniment with chords.

**Measure 101:**

- Vln. I:** Treble clef, *f*. Sustained notes with a slur. A circled  $G'$  is marked above the first note.
- Vln. II:** Treble clef, *f*. Sustained notes with a slur.
- Vla.:** Alto clef, *f*. Sustained notes with a slur.
- Vc.:** Bass clef, *f*. Sustained notes with a slur.
- Pno.:** Grand staff. Sustained notes with a slur.

Suspensio

14  
105  $H'$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

105

Pno.

*mp*

109  $L$

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

109 Cm

Pno.

113

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

117 *Out*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

Ebm

Suspense

♩ = 95

16  
121

Vln. I

Five measures of rests for Violin I.

Vln. II

Five measures of rests for Violin II.

Vla.

Five measures of rests for Viola.

Vc.

Five measures of rests for Violoncello.

Pno.

Five measures of music for Piano. The first two measures feature chords with a fermata. The third measure has a quarter rest. The fourth and fifth measures feature chords with a fermata. The dynamic marking *fff* is present in the fourth measure.

# Drama

Josue Munoz

Intro

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Piano

*dolce*

*dolce*

Am *8va* Dm

A

7

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

*dolce*

7 *(8va)* G Gbm

A'

13

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

*dolce*

13

G

Gbm

G

B

19

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

19

Gbm

A

*mf*

*mf*

25

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

25

*mp*

31

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

31

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

D

Gbm

37

Musical score for measures 37-42. The score is for four string instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measures 37-41 feature a melodic line in the Vln. I and Vln. II parts, with a supporting bass line in the Vla. and Vc. parts. Measure 42 is a whole rest for all instruments. A chord symbol 'G' is present above the Vc. staff in measure 42.

43

Musical score for measures 43-48. The score is for four string instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measures 43-48 feature a melodic line in the Vln. I and Vln. II parts, with a supporting bass line in the Vla. and Vc. parts. The Vc. part includes the instruction *dolce* in measures 43, 44, and 45. Chord symbols 'G' and 'Gbm' are present above the Vc. staff in measures 43, 44, and 45 respectively.

C

49

Musical score for measures 49-54, section C. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system includes staves for Violin I (Vln.) and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *mf*. A box labeled 'C' is positioned above the first measure of the first system.

D

55

Musical score for measures 55-60, section D. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system includes staves for Violin I (Vln.) and Violoncello (Vc.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings such as *mf*. A box labeled 'D' is positioned above the first measure of the first system.

61

Musical score for measures 61-66. The score is for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln.):** Treble clef. Measure 61: G4. Measure 62: F4. Measure 63: E4. Measure 64: D4. Measure 65: C4. Measure 66: B3.
- Violin II (Vln.):** Treble clef. Measure 61: F4. Measure 62: G4. Measure 63: A4. Measure 64: B4. Measure 65: C5. Measure 66: B4.
- Viola (Vla.):** Alto clef. Measure 61: G3. Measure 62: F3. Measure 63: E3. Measure 64: D3. Measure 65: C3. Measure 66: B2.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef. Measure 61: G2. Measure 62: F2. Measure 63: E2. Measure 64: D2. Measure 65: C2. Measure 66: B1.

Measures 61-66 are marked with a fermata over the final note of each measure.

61

Empty musical staves for measures 61-66, corresponding to the measures above. Each staff contains a single bar line.

67

Musical score for measures 67-72. The score is for four instruments: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln.):** Treble clef. Measure 67: G4. Measure 68: F4. Measure 69: E4. Measure 70: D4. Measure 71: C4. Measure 72: B3.
- Violin II (Vln.):** Treble clef. Measure 67: F4. Measure 68: G4. Measure 69: A4. Measure 70: B4. Measure 71: C5. Measure 72: B4.
- Viola (Vla.):** Alto clef. Measure 67: G3. Measure 68: F3. Measure 69: E3. Measure 70: D3. Measure 71: C3. Measure 72: B2.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef. Measure 67: G2. Measure 68: F2. Measure 69: E2. Measure 70: D2. Measure 71: C2. Measure 72: B1.

Measures 67-72 are marked with a fermata over the final note of each measure.

67

Empty musical staves for measures 67-72, corresponding to the measures above. Each staff contains a single bar line.

E

73

Musical score for measures 73-78. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a piano. The key signature is E major. The tempo is marked *mp*. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, with a *Gbm* chord indicated. The string parts consist of sustained notes and half-note patterns.

79

Musical score for measures 79-84. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a piano. The key signature is E major. The tempo is marked *mp*. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, with a *Bm* chord indicated. The string parts consist of sustained notes and half-note patterns.



97

97

Gbm<sup>8va</sup>

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 97 through 102. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measures 97-99 show sustained notes with slurs. Measures 100-102 contain more active melodic lines. A double bar line is present at the end of measure 100. A dynamic marking *p* is placed below the first violin staff in measure 101. A *Gbm<sup>8va</sup>* marking is placed above the first violin staff in measure 101, with a dashed line extending to the right.

103

B'

103

*p*

*p*

Vln. Vln. Vla. Vc.

This system contains measures 103 through 108. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Measures 103-104 show sustained notes with slurs. Measures 105-108 contain more active melodic lines. A double bar line is present at the end of measure 105. A dynamic marking *p* is placed below the first violin staff in measure 106. A *B'* marking is placed above the first violin staff in measure 106, enclosed in a box. A *103 (8<sup>va</sup>)* marking is placed above the first violin staff in measure 103, with a dashed line extending to the right.

109

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

109

115

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

115

A

121

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

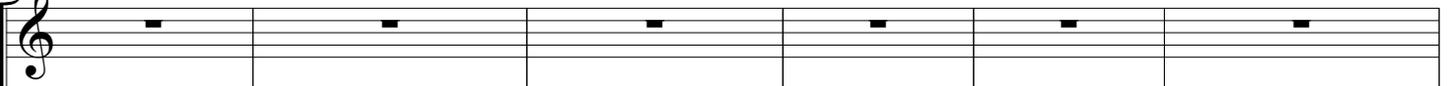
Am  
8va  
mf

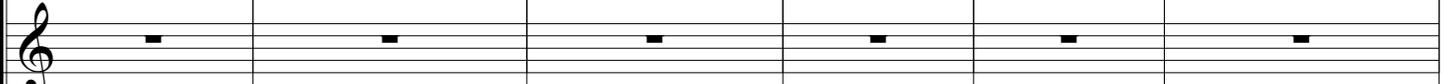
127

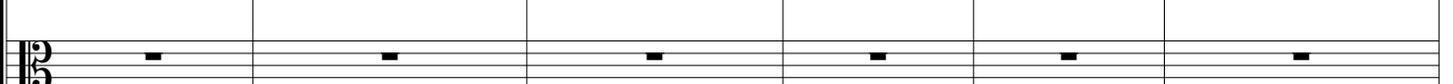
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Dm  
8va  
mf

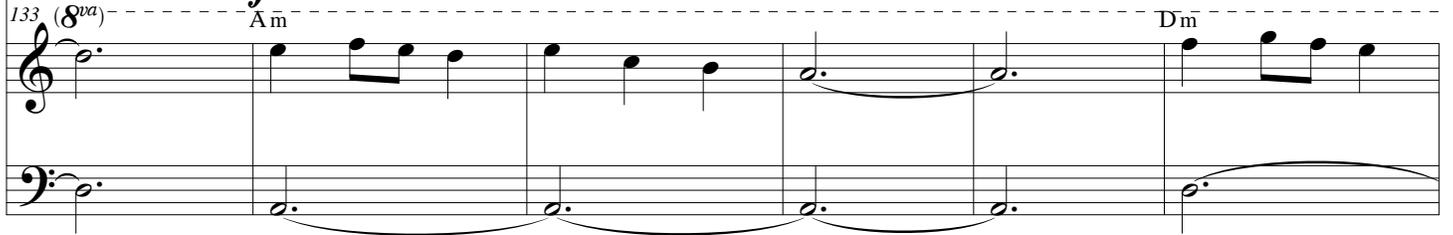
133

Vln. 

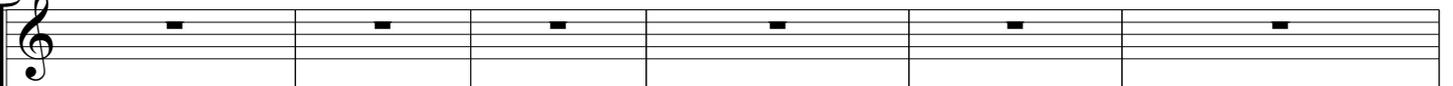
Vln. 

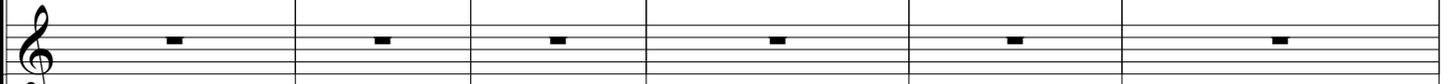
Vla. 

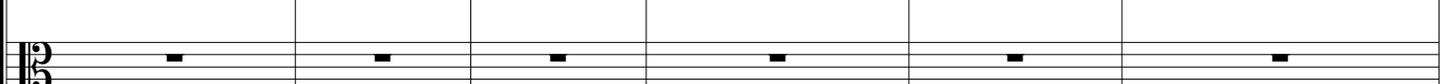
Vc. 

133 (8va) *mf* Am Dm 

139

Vln. 

Vln. 

Vla. 

Vc. 

139 (8va) G Gbm 

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mf*

*mf*

G

Gbm

G

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*mf*

F

157

Vln. *mf*

Vln. *mf*

Vla.

Vc.

157

163

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

163



181

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

181

# Aventura

Josue Munoz

*Intro*

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Piano

E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4

7

2.

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

7

E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4

13

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4

19

A

Vln.  
Vln.  
Vla.  
Vc.

E Esus4 E Esus4 E Esus4 E Esus4

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*

25

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

25

*tr*

31

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

31

37 B pizz.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

37

Am

43 C

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

43

arco

*mp* arco

8<sup>va</sup>

*mp*

D G

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

49 (8va)

E

A

55

D arco

E

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

55

mf arco

mf

mf

mp

mp

mp

mp

mp

mp

E

A

mp

61

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

61

67

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

67



Maestoso

85

C'

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

85

E

91

E'

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

91

mp

mp

mp

mp

mp

97

Vln. *mf*

Vln.

Vla.

Vc.

97

Detailed description: This system contains measures 97 through 102. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part begins at measure 97 with a melodic line starting on a whole note G4, moving to F4, E4, D4, and C4. The Violin II part has a whole note G4 in measure 97, followed by a whole note F4 in measure 98, and a whole note E4 in measure 99. The Viola part has a whole note G4 in measure 97, followed by a whole note F4 in measure 98, and a whole note E4 in measure 99. The Violoncello part has a whole note G3 in measure 97, followed by a whole note F3 in measure 98, and a whole note E3 in measure 99. The dynamic marking *mf* is placed above the first Violin I staff in measure 97. The system concludes with measures 100, 101, and 102, which are mostly rests for the Violin I and II parts, and whole notes for the Viola and Violoncello parts.

103

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

103

Detailed description: This system contains measures 103 through 108. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part has a melodic line starting with a whole note G4 in measure 103, followed by a whole note F4 in measure 104, and a whole note E4 in measure 105. The Violin II part has a whole note G4 in measure 103, followed by a whole note F4 in measure 104, and a whole note E4 in measure 105. The Viola part has a whole note G4 in measure 103, followed by a whole note F4 in measure 104, and a whole note E4 in measure 105. The Violoncello part has a whole note G3 in measure 103, followed by a whole note F3 in measure 104, and a whole note E3 in measure 105. The system concludes with measures 106, 107, and 108, which are mostly rests for the Violin I and II parts, and whole notes for the Viola and Violoncello parts.

109

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

109

115

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mf* B pizz.  
pizz.  
*mf* pizz. *mf*  
*mf* pizz.

115

121

arco

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

8va

Am

127

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

8va

127

*mp*

*mp*

*mp*

133 B'

Vln. Vln. Vla. Vc.

133

E

C

Detailed description: This system of musical notation covers measures 133 to 138. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I staff contains rests. The Violin II staff plays a melodic line of half notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2. The Viola staff plays a similar melodic line: B1, A1, G1, F1, E1, D1. The Violoncello staff plays a melodic line: G1, F1, E1, D1, C1, B0. A second system of notation below the first system shows the continuation of the strings. The Violin I staff has rests. The Violin II staff plays: B2, A2, G2, F2, E2, D2. The Viola staff plays: B1, A1, G1, F1, E1, D1. The Violoncello staff plays: G1, F1, E1, D1, C1, B0. Chordal markings 'E' and 'C' are present under the second system.

139

Vln. Vln. Vla. Vc.

139

E

D

E

Detailed description: This system of musical notation covers measures 139 to 144. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I staff contains rests. The Violin II staff plays a melodic line of half notes: B2, A2, G2, F2, E2, D2. The Viola staff plays a melodic line: B1, A1, G1, F1, E1, D1. The Violoncello staff plays a melodic line: G1, F1, E1, D1, C1, B0. A second system of notation below the first system shows the continuation of the strings. The Violin I staff has rests. The Violin II staff plays: B2, A2, G2, F2, E2, D2. The Viola staff plays: B1, A1, G1, F1, E1, D1. The Violoncello staff plays: G1, F1, E1, D1, C1, B0. Chordal markings 'E', 'D', and 'E' are present under the second system.

145

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

D C E

151

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

Cm E

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*p*

*p*

157

163

Outro

1.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*f*

*f*

*f*

163

169

Vln. Vln. Vla. Vc.

169

*f*

*f*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 169 to 171. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part begins with a long note tied across measures 169 and 170, with a repeat sign at the end of measure 171. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play rhythmic patterns of eighth notes. The Violoncello part includes a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 170. The bottom system shows the Violin I and Cello parts with a dynamic marking of *f* in measure 170.

Maestoso

172 2.

Vln. Vln. Vla. Vc.

172

Detailed description: This block contains the musical score for measures 172 to 175. It features the same four staves as the previous block. The Violin I part starts with a second ending bracket labeled '2.' over measures 172 and 173. The Violin II, Viola, and Violoncello parts continue with their rhythmic patterns. The Violoncello part includes a dynamic marking of *f* in measure 172. The bottom system shows the Violin I and Cello parts with a dynamic marking of *f* in measure 172.

178

Vln. Vln. Vla. Vc.

178

Detailed description: This system of musical notation covers measures 178 to 183. It features four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4 tied to the next measure. The Violin II part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and finally a half note A4 with a sharp sign. The Viola part consists of a steady sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The Violoncello part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3 with a flat sign. The Violin I staff has rests for measures 180, 181, and 182. The Violoncello part has rests for measures 180, 181, and 182.

184

Vln. Vln. Vla. Vc.

184

Detailed description: This system of musical notation covers measures 184 to 189. It features the same four staves: Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I part has rests for all six measures. The Violin II part consists of a steady sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The Viola part consists of a steady sequence of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4. The Violoncello part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note B3, and finally a half note A3 with a flat sign. The Violin II part has rests for measures 185, 186, 187, 188, and 189. The Violoncello part has rests for measures 185, 186, 187, 188, and 189.

190

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

190

Detailed description: This musical score page shows measures 190, 191, and 192. The top system contains four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin I and Viola parts are marked with a fermata over a whole note in each measure. The Violin II and Violoncello parts play a melodic line of three dotted half notes, with a slur and fermata over the entire phrase. The bottom system contains two staves, both marked with a fermata over a whole note in each measure. The number '190' is written above the first staff of the top system and above the first staff of the bottom system.

# Acción

Josué Muñoz

**A** ♩ = 130

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Piano

**B**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

C

Acción

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

*p* *cresc.*

16 *p* F Am Am7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

mf

pp

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

mf

mf

mf

mf

pp

26



# Acción

**Vln. I**  
*mf*

**Vln. II**  
*mf*

**Vla.**  
*mf*

**Vc.**  
*mf*

**Pno.**  
*mf*

**Vln. I**

**Vln. II**

**Vla.**

**Vc.**

**Pno.**

30

33

33

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

38

*p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

43

*p*

Am7 G F6 F

*p*

Acción

Vln. I *mp* *p*

Vln. II *mp* *p*

Vla. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

Pno. *mp* *p*

47 *mp* *p*

G Em Em9/D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno. *p*

51 F G Em Em7

I

Acción

Musical score for measures 55-58. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 7/8. The tempo is marked *mf*. The word "Acción" is written above the first two measures. The piano part features a triplet in measure 58 marked *p*. Chord symbols G and Em9/D are indicated above the piano staff. Measure numbers 55 and 59 are shown at the beginning and end of the piano part respectively.

J

Musical score for measures 59-62. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 7/8. The tempo is marked *mf*. The piano part features a triplet in measure 60. Chord symbols Am, G, and Em are indicated above the piano staff. Measure numbers 59 and 63 are shown at the beginning and end of the piano part respectively.

Acción

8  
63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

*mf*

*p*

Am G Em Em9/D

**K** *mf* *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

*p*

*mf* subito *p*

*p*

*mf* subito *p*

*p*

*mf* subito *p*

67

E Em7

71

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Pno. *mf* *mf*

**L** *mf*

Am G Em Em9/D

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

76

M<sup>10</sup>

Acción

Musical score for measures 81-85. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Vln. I part features a melodic line with triplets and accents, marked *mp*. The Vln. II, Vla., and Vc. parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets, also marked *mp*. The Pno. part has a few notes in the right hand and rests in the left hand. Measure numbers 81, 82, 83, 84, and 85 are indicated at the beginning of each measure.

N

Musical score for measures 86-90. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The Vln. I part continues with a melodic line, marked *mp*. The Vln. II, Vla., and Vc. parts continue with the rhythmic accompaniment, marked *mp*. The Pno. part has a melodic line in the right hand with triplets and accents, marked *mp*, and rests in the left hand. Measure numbers 86, 87, 88, 89, and 90 are indicated at the beginning of each measure.

Acción

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

F

Am7

95

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

96

P2

Acción

Musical score for measures 101-105. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Vln. I:** Rests in measures 101-103. In measures 104-105, it plays a half note G4 with a *mp* dynamic.
- Vln. II:** Rests in measures 101-103. In measures 104-105, it plays a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a *mp* dynamic.
- Vla.:** Plays a continuous eighth-note triplet pattern throughout measures 101-105 with a *mp* dynamic.
- Vc.:** Plays a continuous eighth-note triplet pattern throughout measures 101-105 with a *mp* dynamic.
- Pno.:** Remains silent throughout measures 101-105.

Q

Musical score for measures 106-110. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Vln. I:** Rests in measures 106-110.
- Vln. II:** Plays a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a *mp* dynamic in measures 106-110.
- Vla.:** Plays a continuous eighth-note triplet pattern throughout measures 106-110 with a *mp* dynamic.
- Vc.:** Plays a continuous eighth-note triplet pattern throughout measures 106-110 with a *mp* dynamic.
- Pno.:** Remains silent throughout measures 106-110.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

T 14

Acción

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

121 *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

125

125

U

Acción

15

Vln. I  
*mp*

Vln. II  
*mp*

Vla.  
*mp*

Vc.  
*mp*

Pno.  
*mp*

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

133

V16

Acción

Musical score for measures 137-140. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Vln. I:** Treble clef. Measure 137: quarter note G4, quarter note A4. Measure 138: quarter note B4, quarter note C5. Measure 139: quarter note D5, quarter note E5. Measure 140: quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. A slur covers the last four notes, with an accent (>) over the first and a flat (♭) over the last.
- Vln. II:** Treble clef. Measures 137-140: quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Accents (>) are placed under the first and last notes of each measure.
- Vla.:** Alto clef. Measures 137-140: quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Accents (>) are placed under the first and last notes of each measure.
- Vc.:** Bass clef. Measures 137-140: quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Accents (>) are placed under the first and last notes of each measure.
- Pno.:** Grand staff. Measure 137: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Treble clef, eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Measure 138: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Treble clef, eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Measure 139: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Treble clef, eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Measure 140: Treble clef, eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. Treble clef, eighth notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3. Slurs are placed over the eighth notes in both hands.

Musical score for measures 141-144. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Vln. I:** Treble clef. Measure 141: whole note G4. Measure 142: whole note A4. Measure 143: whole note B4. Measure 144: whole note C5. A slur covers all four notes. *mp* is written below the first measure. A hairpin crescendo is shown from measure 143 to 144.
- Vln. II:** Treble clef. Measures 141-144: whole rests. *mp* is written below the first measure.
- Vla.:** Alto clef. Measures 141-144: whole rests. *mp* is written below the first measure.
- Vc.:** Bass clef. Measures 141-144: whole rests. *mp* is written below the first measure.
- Pno.:** Grand staff. Measure 141: Treble clef, whole note G4. Bass clef, whole note G2. Measure 142: Treble clef, whole note A4. Bass clef, whole note A2. Measure 143: Treble clef, whole note B4. Bass clef, whole note B2. Measure 144: Treble clef, whole note C5. Bass clef, whole note C3. A slur covers all notes in both hands. *mp* is written below the first measure.

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

145

Pno.

149

**mf**

**mf**

**mf**

**mf**

**mf**

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

149

**mf**

**W**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

18  
154

Acción

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

mf

154

X

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

f

164

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pno.

F Am7

The musical score consists of five staves. The top four staves are for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The bottom staff is for Piano. The key signature has one flat (F major or D minor). The time signature is 7/8. The score begins at measure 164. The Violin parts feature triplet eighth notes. The Viola and Violoncello parts have a steady eighth-note accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords F and Am7. Dynamic markings include *p* (piano), *subito p* (suddenly piano), and *f* (forte). The score concludes at measure 168.

