



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ARAGÓN

“Comparación del sentido dramático en la música Adagio para cuerdas opus 11, de las películas Pelotón (Dir. Oliver Stone, 1986) y Amelie (Dir. Jean-Pierre Jeunet, 2001) para los efectos en la audiencia de las carreras de Ingeniería en Transporte de la UPIICSA, Comunicación y Periodismo de la Fes Aragón y de Composición y Educación Musical de la Escuela Nacional de Música“

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LIC. EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

PRESENTA:

Francisco Charqueño González

ASESORA:

Lic. Yazmín Pérez Guzmán



FES Aragón

México.

Agosto 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por apoyarme y darme todos los medios para estudiar esta carrera.

A la Facultad de Estudios Superiores Aragón, por el enorme apoyo ofrecido para superarme humana, intelectual y académicamente.

A los directivos que día con día toman decisiones por el bien de toda la comunidad universitaria.

A mi asesora y directora de tesis, Lic. Yazmín Pérez Guzmán, por su confianza, entereza, buen consejo, amistad y su valioso tiempo que me ha brindado desde el comienzo de la carrera.

A mis sinodales por sus acertados comentarios, por su comprensión que ayudaron a culminar esta tesis y mi formación profesional.

A mis profesores por sus enseñanzas, con las cuales complementaron mi formación académica y humana.

A los miembros del personal administrativo y de apoyo que con su labor y colaboración permiten la funcionalidad de nuestra institución.

A los miembros de la Facultad de Música:

A Francisco José Viesca Treviño, Director de dicha institución, por su amabilidad.

Al Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill, Secretario Técnico y Profesor de la Escuela Nacional de Música por su amabilidad, disponibilidad, dirección y visión, al ayudarme en la investigación, así como por haberme abierto las puertas de su cátedra en dicha institución.

Al Dr. Rubén López Cano, profesor e investigador de la Escola Superior de Música de Catalunya, por su cátedra y sus conocimientos.

A mis profesores de música: M. en C. Leonardo Coral García, Salvador Alcalá Canchola, Arturo Salvadores, Diego Avendaño Pereira. Por sus enseñanzas, sus conocimientos y su paciencia en mi adiestramiento musical.

A la Dra. Clara Irene Armendáriz Armendáriz

A Mariana Simón Chavero y Laura Simón Ugalde

DEDICATORIA

A DIOS, por regalarme la bendición de vivir en este mundo.

Mis abuelitos: Isídoro González Piña, Cristina Amador Porras (†), Francisco Charqueño (†), Romana Margarita Flores Loiza (†), por su cariño, su entera disponibilidad, sus enseñanzas, sus valores y su amor.

Mis papás: Francisco Charqueño Flores y Araceli González Amador, quienes con su amor, educación, entrega, pensamiento, reflexión y paciencia me han apoyado en este camino que inició desde mi nacimiento, y me han heredado este andar de trabajo y superación.

A mis tíos Elsa, Juan, Patricia, Ricardo, Ismael y Jesús, además de mis familiares y padrinos, quienes me han dado todo su afecto y apoyo desde que era niño.

A Alejandra Rodríguez, por acompañarme en los momentos difíciles.

A la familia Rodríguez Noguez por su apoyo y su cálido recibimiento.

A las familias Simón Ugalde, Avendaño Gayol, Ruiz Cervantes y Márquez Gutiérrez por su afecto y apoyo incondicional.

A mis amigos de la Facultad de Música: Carlos Allegretti, Luis Solís, Galo Ortiz, Elizabeth, Alejandro Zanella y otros miembros del grupo de Música y medios audiovisuales. Por su amistad y apoyo.

A mis compañeros de la carrera de Comunicación y Periodismo: Oscar Lara Martínez, Ivonne Michelle Camacho, Argenís Suares, Gerardo García e Ivonne Juárez. Por su amistad, compañerismo, y las experiencias que compartimos.

A mis mejores amigos de la vida: Claudia Callejas, José Antonio Estrada, Armando Trápala. Quienes han sido incondicionales y como hermanos para mí.

A la profesora Irasema Carám Figueroa por sus enseñanzas.

Al Dr. Víctor Manuel Islas Rivera, por su amistad, apoyo y ejemplo de vida.

Al M. en A. Raúl Junior Sandoval Gómez, por su incondicional guía y apoyo.

A los Doctores: Beatriz Alcántara Chávez, Roberto Chávez López, Gustavo Rosales Tapia, Rubén Izquierdo, por su orientación, profesionalismo y ejemplo de vida.

Y a todos los que han significado un apoyo y una formación en mi vida y no estén expresamente nombrados.

Muchas gracias por todo.

Índice

Introducción

1. La música en el cine	3
1.1. Antecedentes y generalidades	3
1.2. Conceptos básicos en la música	8
1.3. Teoría de los afectos	20
1.4. Interpretación y significado en la música relacionados a la psicología	28
2. Adagio para cuerdas Opus 11 en B menor	36
2.1. El autor y su obra	36
2.2. Adagio	41
3. La musicalización de las películas <i>Pelotón</i> y <i>Amelie</i>	60
3.1. Sinopsis de la película <i>Pelotón</i>	60
3.2. Escenas relevantes musicalizadas con <i>Adagio para cuerdas Opus 11</i> en la película <i>Pelotón</i>	63
3.3. <i>Adagio para cuerdas Opus 11</i> en la película <i>Pelotón</i>	71
3.4. Sinopsis de la película <i>Amelie</i>	73
3.5. Escena relevante musicalizada con <i>Adagio para cuerdas Opus 11</i> en la película <i>Amelie</i>	76
3.6. <i>Adagio para cuerdas Opus 11</i> en la película <i>Amelie</i>	77
4. Los efectos de la música de <i>Pelotón</i> y <i>Amelie</i> en la audiencia	78
4.1. El uso del Sondeo de Opinión para determinar los efectos	78
4.2. UPIICSA-IPN	82
4.3. FES Aragón-UNAM	85
4.4. Escuela Nacional de Música-UNAM	91
4.5. Análisis y resultados de los Sondeos de Opinión	97
Conclusiones	102
Glosario.....	103
Fuentes de Información.....	107

Introducción

El presente trabajo de investigación se basa en la comparación del sentido dramático en la música *Adagio para cuerdas Opus 11*, de las películas *Pelotón* dirigida por Oliver Stone, en 1986 y *Amelie* dirigida por Jean-Pierre Jeunet, en 2001. Luego se midieron los efectos en la audiencia en las carreras de Ingeniería en Transporte de la Unidad Profesional Interdisciplinaria de Ingeniería Ciencias Sociales y Administrativas del IPN, Comunicación y Periodismo de la Facultad de Estudios Superiores-Aragón de la UNAM y de Composición y Educación Musical de la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música) de la UNAM.

Para esta investigación se eligieron las películas *Amelie* y *Pelotón*, por la enorme carga de escenas emotivas con las que cuentan, principalmente en su imagen y porque se utiliza una obra musical conocida como *Adagio para cuerdas Opus 11*, compuesta por Samuel Barber en 1938. Su origen lo tiene en el segundo movimiento de *Cuarteto de cuerdas Opus 11*.

La primera, *Pelotón* (Platoon) fue dirigida por Oliver Stone en 1986 y protagonizada por Tom Berenger, Willem Dafoe y Charlie Sheen. Es la primera de la trilogía de películas sobre la guerra de Vietnam de Oliver Stone, seguida por *Nacido el 4 de julio* (1989) y *El cielo y la tierra* (1993). *Pelotón* fue ganadora de los premios Óscares en 1986 en las categorías de mejor director, mejor película, mejor montaje y mejor sonido, además obtuvo el premio a mejor director en los Globos de oro.

La segunda, *Amelie*, fue nominada a los premios Óscares 2001 en las categorías de mejor película extranjera, mejor guión original, mejor fotografía, mejor dirección artística, mejor sonido, además de diversas nominaciones en los “Premios BAFTA y “Premios Cesar”.

Los objetivos generales fueron: en primer lugar comparar el sentido dramático en la música *Adagio para cuerdas Opus 11*, de las películas *Pelotón*, del director Oliver Stone, 1986 y *Amelie*, del director Jean-Pierre Jeunet, 2001; en segundo, determinar los efectos en la audiencia de las carreras de Ingeniería en Transporte de la UPIICSA, Comunicación y Periodismo de la FES Aragón y de Composición y Educación Musical de la actual Facultad de Música.

La hipótesis con la que se trabajó fue que *Adagio para cuerdas Opus 11* en *Pelotón* y *Amelie*, genera en la audiencia de las carreras citadas, un sentido anímico de desconcierto, incertidumbre y desasosiego con la validez de una guerra, en el caso de *Pelotón* y en *Amelie* un sentimiento de culpa.

El presente trabajo contiene cuatro capítulos y está estructurado de la siguiente manera:

En el primero, se describen los antecedentes y generalidades del proceso histórico del desarrollo de la música en el cine; luego se presentan los conceptos básicos de la música necesarios para comprenderla; se muestra la llamada *Teoría de los afectos*, propuesta en el siglo XVII que nos permite encontrar elementos para interpretar la música; y, por último, la interpretación y el significado de la música relacionado con la psicología, en la que se busca establecer la relación de significado entre el escucha y el instrumentista.

En el dos, narra la vida del autor y su obra a través de los pasajes importantes de la vida de Samuel Barber; posteriormente, se expone el contexto mundial de la época para entender la influencia de la guerra en el autor.

En el tres, se desarrolló la sinopsis de las dos películas, luego se observó la descripción de los diálogos en las escenas seleccionadas y la obra musical en el contexto de cada una de las películas.

En el cuatro, se realizó un sondeo de opinión para el análisis de la influencia de la música en la apreciación del público que pertenece a tres diferentes disciplinas; se mostró cada uno de los sondeos en cada disciplina; luego se presentó un análisis general y particular de cada uno.

1. La música en el cine

En el primer apartado se revisan los antecedentes y generalidades del cine y su relación con la música; así como algunos conceptos habituales de ésta, además de la introducción a diversas formas compositivas, base para la conformación de los conocimientos necesarios y la comprensión de la música en general y en el cine.

Luego se analiza uno de los conceptos de la época del Renacimiento, conocido como la *Teoría de los afectos* y su desarrollo en la música, que ayudó a la comprensión de la misma por medio de las pasiones del alma y según se decía, los espíritus que habitaban dentro del cuerpo humano.

Se expone la psicología de la música desde dos teorías: la cognición y la emoción, se estudian los efectos de la música en el espectador de acuerdo con su percepción y experiencia.

1.1. Antecedentes y generalidades

Cuando el cine inició, se experimentó con la inclusión de elementos particulares como la música, que en un principio se implementó como solución al problema del ruido mecánico que generaba el proyector. Para ello, un pianista o cantante interpretaba una pieza musical o el repertorio clásico de Mozart, Beethoven, Liszt, entre otros, así como algunas canciones populares y folclóricas que en su mayoría servían sólo para generar un ambiente, sin ninguna conexión directa o indirecta con el filme. Esto generó que los teatros contrataran músicos de base y que fuera una fuente de trabajo para los mismos.¹

Después de que Camil Saint-Saëns escribió la música para la primera película con temas originales, comenzó la necesidad de crear libros conocidos como Fake-Book's, que contenían diversos tipos de melodía para cada tipo de situación, lo que dio lugar a una forma primigenia de relación entre situaciones dramáticas y la música. Dichos libros contenían composiciones escritas para persecuciones, raptos, fiestas y cualquier circunstancia dramática en común en esos tiempos. Algunos tenían diversas obras clásicas adaptadas a las situaciones que requerían, mientras que otras eran composiciones originales, que daban lugar a nuevos conceptos musicales.

A la par del desarrollo del cine, surgieron otros inventos para la reproducción del sonido: el fonógrafo, el cronomegáfono, el apalogramófono, el filmófono, el replicáfono, el viváfono, el biophon, entre otros. Cada invento fue desarrollado para reproducir el sonido y aunque presentaban un gran número de ventajas e innovaciones, también tenían diversas desventajas para reproducir fielmente el sonido.

Aun con estos problemas, los productores de cine aprovecharon perfectamente esta ventaja, en las proyecciones implementaron el uso de la música grabada, un ejemplo es *El Cyrano de Bergerac* de Leon Gaumont en 1913, donde además del desarrollo de diálogos previamente grabados para los filmes, se crearon narraciones y emularon sonidos específicos. Este sería el inicio del doblaje como profesión, pero debido a la limitación de

¹ Tomado del curso: *Música en los Medios Audiovisuales*, impartido por el Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill, Escuela Nacional de Música, agosto-septiembre 2013.

los aparatos, se presentaron otros dilemas: la falta de sincronización entre las voces grabadas y las proyectadas en su dificultad para la interpretación de sonidos entendibles por los escuchas. Debido a esto, las compañías cinematográficas iniciaron la contratación de cantantes para sustituir las voces de los actores y solucionar lo relacionado con la dicción, al igual que el tipo de voz que cada actor presentaba. La actuación se notó menos dramatizada y se eliminaron acciones innecesarias, lo que centró la atención en el diálogo.

Durante la primera parte del siglo XX también se conformaron las empresas cinematográficas dentro de Hollywood, como *Warner Brothers*, *Twenty Century Fox*, *Paramount*, *Universal*, *RKO*, *Metro-Goldwing- Mayer*, entre otras, que se dedicaban a filmar cada una un tipo de película en particular.

En este periodo se fundó el *Studio System*, que a partir de la llegada del sonido a los largometrajes, fortaleció económica y culturalmente a la industria fílmica. Cada estudio poseía un departamento para cada proceso específico: escritores, productores, directores, actores, vestuaristas, maquillistas, utileros, sonido, promoción y distribución, entre otros. Esta organización se basaba en grupos de trabajo, el productor ejecutivo era el que tenía la última palabra en lo financiero. Una de las máximas premisas era que si funcionaba no debía modificarse.

En cuanto a los clichés y lugares comunes en la trama de la película, se tenían criterios rígidos de producción. El departamento de música estaba integrado por compositores, orquestadores, copistas, compositores de canciones, coreógrafos, pianistas de ensayo, directores musicales, orquesta y directores de sonido. El proceso iniciaba desde el compositor, quien comenzaba a escribir la música y al terminar la pasaba al orquestador que elegiría los instrumentos que debía llevar; en ese proceso se montaban las canciones escritas para la película; posteriormente, se enviaba al copista y a los correctores para dirigirlos a la orquesta, para que se realizaran los ensayos y la grabación. Mientras tanto, la coreografía era planeada para las partes que se requerían durante este proceso.

El *Studio System* fue emulado en otros países y en cada uno de ellos se fundaron distintas asociaciones: *Rank Organization* y *Associated British Picture Corporation* (Gran Bretaña), *Universum Film Atkiengesellschaft* (Alemania), *Gaumont y Pathé* (Francia), *Cinecittá* (Italia), *Monsfilm*, *Soyuzmultfilm* (Rusia), *Nikkatsu*, *Shochiku* y *Toho* (Japón), e India, donde a pesar de que fue la única competencia de Hollywood nunca tuvo propiamente un sistema de estudios.²

Posteriormente, continuaron con su evolución las tecnologías para el registro de voz, como el *Phonofilm* creado por Lee de Forest, en el cual el sonido era impreso dentro del celuloide por medios ópticos. Dicha tecnología fue adquirida por la productora *Fox* y mezclada con el sistema alemán *Triergon*. Así nació el *Movietone*. Mientras que el *Vitaphone*, de *Warner Brothers* y *Western Electric*, se basó en la reproducción y grabación por medio de un tocadiscos, con este sistema se produjo la primera película sonora llamada “*The Jazz Singer*”. Finalmente, la tecnología que triunfó fue el *Movietone*, que era la más adecuada y práctica en comparación con el *Vitaphone*, debido a que la sincronización era mayor y presentaba un ahorro de costos para grabaciones en celuloide, mientras que el *Vitaphone*

²*Ibidem*.

era imposible de editar sobre el disco, implicaba gastos extras en la distribución y el desgaste. Esto representó una monopolización y uso de tecnologías excluyentes, como el *Movietone*, lo que significaba una desventaja en los precios de producción.

A partir de esto, el cine sonoro se consolidó debido a la diversificación de producciones musicales, a la par de que se implementaron formas de grabación separadas. El papel de la música se consideró trascendente, esto llevó a experimentar con la música y su uso como justificación visual; así surgieron los conceptos de *música diegética*, que según el *Diccionario Técnico Akal de Cine*: “*Es la música en una película cuya procedencia resulta visible en pantalla, por ejemplo, el sonido de una sinfonía cuando vemos a la orquesta interpretándola. También llamada música directa.*” Y la *música extradiegética o incidental*: “*Música de fondo en una película que contribuye a crear un tono para la acción que está produciéndose o a transmitir los sentimientos de un personaje.*”³

Estos conceptos iniciaron la aparición de canciones que identificaban las películas y dieron una importante conexión emocional y psicológica entre la imagen y la música.

Durante los años 30 se produjo el apogeo de la industria cinematográfica en Hollywood. Para esta época, la industria ya estaba bastante consolidada y se convirtió en una importante fuente de trabajo, se llegaron a producir más de 500 películas al año. El desarrollo tecnológico alcanzó una sincronización mayor de la imagen con el sonido, lo que dio como resultado una integración total. El lenguaje fílmico adquirió una madurez, tanto de forma como de fondo, esto quiere decir que pueden comprenderse estructuralmente los elementos sin necesidad de recurrir a cada una de las partes.⁴

La música adquirió diversos matices, se conjuntaron géneros folclóricos y tradicionales, se retomó la clásica y comenzó a escudriñarse dentro de las tendencias de la época. Los músicos iniciaron formas de interpretar la música y así nació el estilo Broadway. Mientras tanto, la exigencia de las casas productoras comenzó con la búsqueda de miembros especializados en música. Los compositores con formación de conservatorio que se encontraban en escuelas provenientes de Alemania o Austria eran reclutados. Algunos exponentes eran: Erich Korngold, Max Steiner, Bronislau Kaper, Milós Roszá, Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, entre otros. Éstos, dentro de su formación, poseían nociones operísticas; tenían la concepción del manejo voluptuoso de emociones, al mismo tiempo creaban técnicas conocidas como *Leitmotiv*, que según el *Diccionario* se usa: “*...Para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto, emoción o idea concreta.*”⁵

Sus influencias pertenecían al periodo romántico, como las de Gustav Malher, Beethoven, Wagner y muchos más. En este tiempo se definió un estilo particular de composición para películas, basados en ellos, que se denominó como *Sonido Hollywood*.⁶

³ Ira Koningsberg. *Diccionario akal de cine*. p.347

⁴ Tomado del curso: *Música en los Medios Audiovisuales*, impartido por el Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill, Escuela Nacional de Música, agosto-septiembre 2013.

⁵ Alison Latham. *Diccionario Enciclopédico de la música*, p. 861.

⁶ Tomado del curso: *Música en los Medios Audiovisuales*, impartido por el Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill, Escuela Nacional de Música, agosto-septiembre 2013.

En los años 40 figuraron los compositores que nacieron en Estados Unidos, quienes incluyeron elementos modernistas de la música y desarrollaron el uso del jazz. Algunos exponentes fueron: Bernard Herrmann y David Raskin. Influencias de otros países llegaron también con Dimitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aran Kachaturian, de la Unión Soviética; Georges Auric de Francia; Ralph Vaughan Williams, Malcom Arnold, William Walton, Arthur Bliss de Inglaterra.

Empezaron los años 50 con dificultades para que el *Studio System* se mantuviera, ya que las ganancias cinematográficas disminuyeron, porque la gente no asistía al cine debido al auge de la televisión. En ese tiempo se emitió en Estados Unidos una ley antimonopolio que dictó que los cinemas no podían pertenecer a los estudios cinematográficos. Comenzó la persecución de cineastas y casas productoras por parte del comité *MacCarthy anti-comunista*, para vigilar el contenido ideológico de las películas, ya que empezaban a proyectarse películas con temáticas crudas y oscuras como el cine de rebeldes.

Otra forma de producción fue el cine independiente, cuya vertiente principal era el *cine de autor*: El director producía, tomaba la decisión y prácticamente se responsabilizaba de su visión. Esto significó la distinción en dos formas de producción y de contenido, el *cine industrial* y el de *autor*.

Lo anterior trajo como consecuencia que el sistema se dividiera y cada uno de los departamentos originales se convirtiera en una industria independiente de profesionales. Hubo un recorte importante de personal, lo que aumentó la crisis del cine y derivó en diversas expresiones del mismo. Una nueva generación de músicos se gestó en los años 50 con compositores norteamericanos formados en conservatorios estadounidenses, conocían técnicas de composición utilizadas por Stravinsky, Bartok y Schoenberg. Muchos también dominaban el jazz.

Uno de ellos era Aaron Copland, de quien expondremos con detalle su técnica de composición. A finales de los años 50 el *Rock And roll*, significó una revolución a las bandas sonoras musicales con su estilo rebelde, muchos directores utilizaron este recurso y se generalizó el uso de canciones como pistas de cine.

Otra de las aportaciones fue la animación, se experimentó la técnica musical denominada *Mickey Mousing*, cuya función se describía mediante el movimiento de los personajes, además de las situaciones que presentaban dentro del contexto de los mismos.

Se produjeron películas memorables como *Citizen Kane*, *A Streetcar Named Desire*, musicalizadas de una forma más moderna, distinta al *Sonido Hollywood*, en las cuales el romanticismo imperaba de sobremanera, se abordó al jazz de una forma más sofisticada, algunos continuaban con su estilo propio y otros podían cambiar sin problema alguno, como: Bernard Herrman, Alex North, Leonard Rossenman, Miklos Roszá y Elmer Bernstein.

En los años 60 el uso de canciones tomó un auge importante, su principal ventaja era la promoción de la película y que se generaran regalías a través de la ejecución pública de la venta de discos y de partituras. Las canciones más importantes fueron: *Moon River*, *The Days of Wine & Roses* y *The Pink Panther*, compuestas por Henry Mancini; Mrs. Robinson en la película *The Graduate*; *A hard Days Night*, *Help* y *Yellow Submarine*, por The

Beatles; *Easy Rider* se vuelve un clásico de culto en el uso de canciones como fondo que expresaban rebeldía juvenil; entre muchas otras.⁷

A pesar del uso y abuso de canciones-tema e incidental o extradiegéticas, durante los 60 existieron compositores que realizaron trabajos extraordinarios en el terreno instrumental como Jerry Goldsmith, John Barry, George Delerue. La música se enriqueció por la entrada de estilos populares como el jazz, el rock n' roll y sus derivados, así como músicas vanguardistas.

Mientras esto acontecía en los Estados Unidos, en Europa, el espíritu de las vanguardias artísticas del siglo XX influyó para la experimentación formal, que llevó a la innovación de nuevas formas y fórmulas fílmicas que se conocieron como el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola francesa y el cine de autor, el cine de género como el *Spaguetti Western* de Italia y el de artes marciales de Hong Kong. En esta experiencia surgieron binomios entre directores y compositores como Federico Fellini con Nino Rota, Akira Kurosawa con Toru Takemitsu, Alfred Hitchcock-Bernard Herrmann, Ingmar Bergman con Erik Nordgren, Ennio Morricone con Pasolini (*Spaguetti Western*) y Georges Delerue con Francois Truffaut.

En los años 70 continuó el desarrollo con el impulso de las tecnologías electrónicas y digitales, la imagen podía apoyarse de efectos producidos por computadoras y los técnicos realizaban diversas acciones de edición, tanto de sonido como visuales. Surgió el concepto de *Blockbuster*, que significó que las películas gozaban de gran éxito. Durante este tiempo la música tuvo un tratamiento sinfónico y se buscó la experimentación con el sonido orquestal, el *Sonido Hollywood* y también se pretendió aplicar los adelantos de la música electrónica. Esto derivó en una percepción de balance entre el sonido electrónico y el acústico; el primero aportó sonidos diferentes; mientras que el segundo, denotó calidez y expresividad musical.

Los sintetizadores eran ya instrumentos relativamente económicos y bastante populares entre algunos músicos del Rock y el Jazz, lo que revolucionó el cine y generó diversas ventajas y desventajas; los compositores requerían del aprendizaje de nuevas tecnologías y, como consecuencia, volverse compositores-productores, aparecieron nuevas necesidades además de la música y se abrieron oportunidades para los programadores, diseñadores de audio e ingenieros. Debido a esto, muchos ejecutantes y directores vieron disminuidas sus fuentes de empleo, lo que derivó que los sindicatos y organizaciones laborales intervinieran para lograr acuerdos o presiones y así no afectar demasiado a los trabajadores.⁸

En la década de los 80 la industria volvió a tener cambios, empezó el *Videohome*, que se convirtió en una fusión aparente entre el cine y la televisión; se desarrollaron las tecnologías digitales para efectos especiales; se consolidó el *Blockbuster* con la creación de secuelas que precedían la historia de la misma, con películas como *Batman*, *Star Wars*, *Indiana Jones*, entre otras; nació el cine independiente en el que los directores tenían total y completo control, tanto económico como ideológico, en este rubro se incluyeron directores como Scorsese, Woody Allen, Spike Lee, entre otros; se experimentó una fusión de

⁷*Ibidem.*

⁸*Ibidem.*

conceptos musicales que buscaban la diversificación de las formas populares con las formas clásicas.

En los 90, el paso inexorable de la tecnología logró el desarrollo del *DVD*, se consolidó comercialmente el cine independiente con películas como *Sex Lies and Videotape* de Soderberg y *Reservoir Dogs* de Tarantino. El concepto de *Blockbuster* se perpetuó y generó nuevos personajes, tanto efímeros como entrañables, Disney reapareció en la animación tradicional, así como en la digital.⁹ La música en el cine buscaba un resurgimiento que retomara el sonido de orquestas y al mismo tiempo se implementaran nuevos instrumentos electrónicos.

Ya para el año 2000, con el uso del internet hubo un cambio en la distribución y comenzó un proceso de democratización del cine. Con ello aparecieron dilemas relacionados con los derechos de autor y de explotación; surgió también el cine posmoderno, un nuevo planteamiento de los géneros preestablecidos, como el cine de David Lynch con *Blade Runner*. Nuevos procesos creativos iniciaron, donde se retomó la música preestablecida, los *Mash Ups* y mezclas. La música de cine obtuvo influencias tradicionales de diferentes culturas del mundo como el *World Music*, hasta la música electrónica de un DJ de moda, sin que se apartaran enteramente de la tradición orquestal y de vanguardia en que se cimentó, lo que provocó que el compositor se viera obligado a ejercer la flexibilidad, adaptabilidad y apertura mental en lo que a influencias se refiere, para la creación de música rica en matices que, al igual que la imagen, permitiera exhibir diversidad social y cultural del mundo presente.¹⁰ Este incesante camino evolutivo del cine y la música, ha sido gracias a su gran adaptabilidad al desarrollo de técnicas, procedimientos, formas artísticas y culturales que influyeron directamente en los creativos del cine y su relación íntima con el sonido y la música.

1.2. Conceptos básicos en la música

Después de una revisión general a los antecedentes y el proceso histórico de la música en el cine, se hace un repaso de los conceptos básicos en la música, en general, para la comprensión de su estructura, funciones y modelos, porque la mayor parte del público carece de una educación musical.

El compositor norteamericano Aaron Copland explica más clara y brevemente la forma de entendimiento, según su criterio:

Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo, lo dividiremos por así decirlo, en sus partes constitutivas... A falta de mejor terminología se podría denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical.¹¹

En cada uno de los planos que propone, existe un nivel de cognición definido de acuerdo al nivel de conocimiento y experiencia. El primero ofrece una sensación de placer que produce el sonido musical mismo, no se tiene un pensamiento racionalmente definido ni se

⁹*Ibidem.*

¹⁰*Ibidem.*

¹¹ Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*, pp. 27-29.

analiza específicamente con algún método de una de sus partes, sólo conlleva un atractivo sonoro que desencadena un estado de ánimo. El segundo plano expresivo confiere una relación de exterioridad comunicativa del objeto mismo que se le conoce como música, se entiende como qué es lo que quiere decir una pieza en particular, esto lleva a una discusión en donde se precisan los efectos, emociones y sensaciones definidos o no, que pudiera encontrarse en los escuchas. Y el tercer plano, el puramente musical, es el que pertenece a los escuchas que tienen los conocimientos necesarios para identificar los elementos que conforman a la pieza que se escucha.

Mi parecer es que toda música tiene el poder de expresión, una más otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando, ¿Quiere decir algo la música? Mi respuesta a eso será: Sí. Y ¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música? Mi respuesta a eso será: No. En esto está la dificultad.¹²

Entonces, la música denota o expresa, en diferentes instantes, conceptos que uno asigna y relaciona a estados de ánimo, accionados por la conciencia del escucha y pueden definirse como emociones concretas perfectamente identificables como la serenidad o exuberancia. Esto se abordará poco a poco en los siguientes temas.

El ritmo, según el *Diccionario Enciclopédico de la Música* es:

La sensación de abarcar todo lo que tiene que ver con el tiempo y el movimiento, es decir, con la organización temporal de los elementos de la música sin importar cuán flexible pueda ser en metro y en tiempo, la irregularidad de los acentos y la variación de los valores de duración.¹³

Es una de las sensaciones más primitivas que impactan en la percepción de la música y, aun en la actualidad, la música no puede independizarse de ese concepto tan complejo y asombroso. Indirectamente ha tenido un vínculo natural con el movimiento corporal y los sentidos del latido de corazón. Este concepto musical se ha definido en ciertas unidades de medida en las que se pueden destacar los dibujos de las notas y sus valores temporales: la redonda como unidad, la blanca como la mitad del valor, la negra como un cuarto de la unidad, la corchea como un octavo de medida, la semicorchea como un dieciseisavo, la fusa como un treintaidosavo y la semifusa como sesentaicuatavo.

¹²*Ibid.* pp. 27-30.

¹³ Alison Latham. *Op. Cit.* p. 285













Nota	Figura	Silencio	Valor
<i>Redonda</i>			1 Unidad
<i>Blanca</i>			$\frac{1}{2}$
<i>Negra</i>			$\frac{1}{4}$
<i>Corchea</i>			$\frac{1}{8}$
<i>Semicorchea</i>			$\frac{1}{16}$
<i>Fusa</i>			$\frac{1}{32}$
<i>Semifusa</i>			$\frac{1}{64}$

Ilustración 1 Unidades de Medida para los valores de las notas

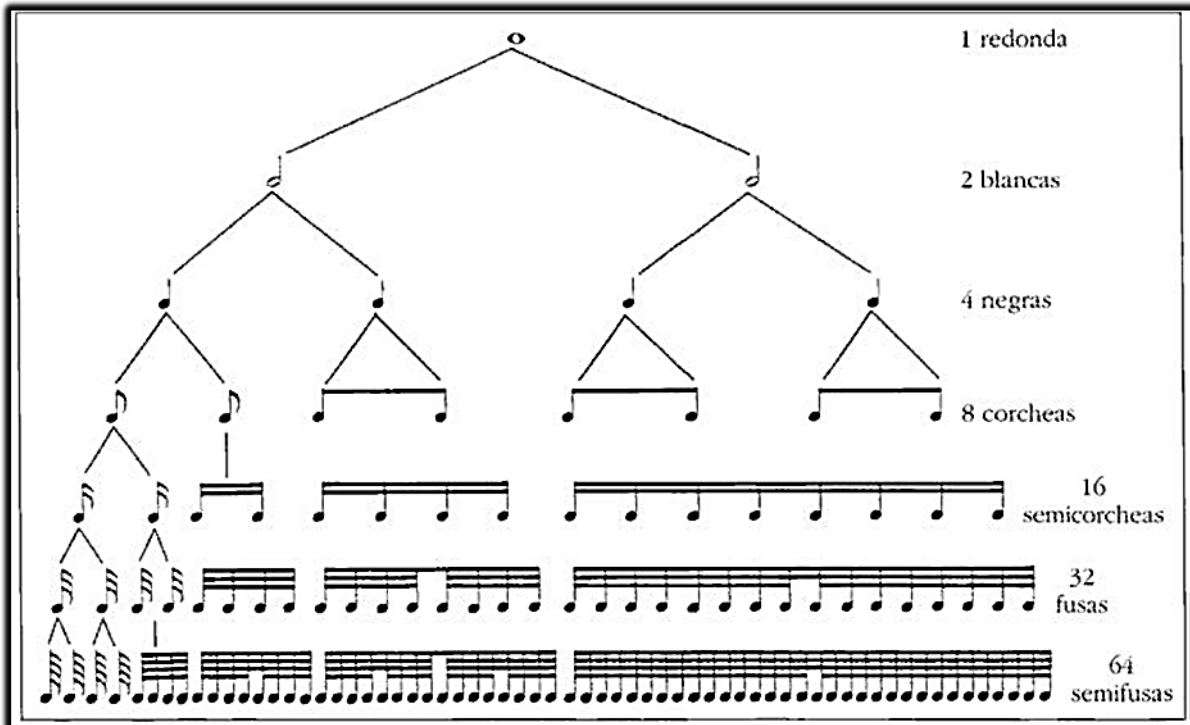


Ilustración 2 División de valores de notas.

(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 17.)

Cada una de las notas se escribe dentro de un pentagrama, que es un gráfico compuesto de cinco líneas paralelas horizontales, donde se consideran también cuatro espacios en los que

se representan las alturas: éstas son definidas por la relación armónica que define la clave, pueden encontrarse tres tipos de clave como la de Sol, para voces agudas, la de Fa para voces graves y la de Do, para más graves.

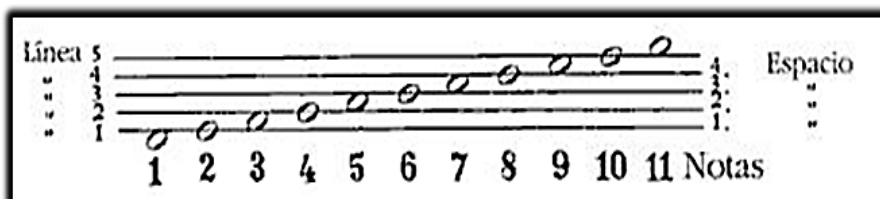


Ilustración 3 Estructura del pentagrama.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 12.)



Ilustración 4 Claves de Do, Fa y Sol. (Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, pp 12-13.)

Dentro del pentagrama también se representa el ritmo, conocido como compás, mediante dos números escritos después de la clave en forma de fracción, posterior a ellos se representan las alteraciones de las notas que corresponden a las armaduras y se encuentra la forma armónica de cualquier pieza musical. Esta estructura está acompañada de notaciones que indican: la forma de ejecución, como los matices de ejecución; *el tempo* de la pieza, que define el impulso del ritmo dado; algunas nociones de interpretación para el ejecutante; además del carácter de la pieza; entre otros símbolos.

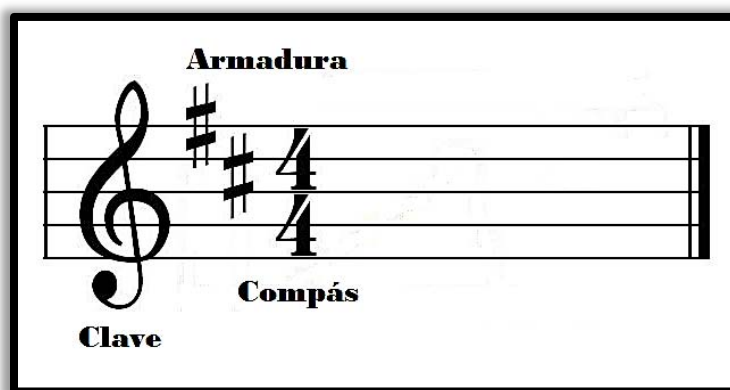


Ilustración 5 Clave, Armadura y Compás

fff.....=	<i>fortissimo possibile</i> = lo más fuerte posible;
ff.....=	<i>fortissimo</i> = muy fuerte;
f.....=	<i>forte</i> = fuerte;
mf.....=	<i>mezzoforte</i> = medio fuerte;
mp.....=	<i>mezzopiano</i> = medio suave;
p.....=	<i>piano</i> = suave;
pp.....=	<i>pianissimo</i> = muy suave;
ppp.....=	<i>pianissimo possibile</i> = lo más suave posible.

Ilustración 6 Signos dinámicos o de matiz.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 34.)

<i>Affettuoso</i>	=	Afectuoso
<i>Agitato</i>	=	agitado
<i>Amabile</i>	=	amable
<i>Anima, con</i>	=	con alma
<i>Animato</i>	=	animado, vivo
<i>Appassionato</i>	=	apasionado
<i>Aioso</i>	=	lírico
<i>Brillante</i>	=	brillante
<i>Con brio</i>	=	con brío
<i>Buffo</i>	=	cómico
<i>Cantabile</i>	=	cantable
<i>Capriccioso</i>	=	caprichoso
<i>Commodo</i>	=	cómodo
<i>Dolce</i>	=	dulce
<i>Dolcissimo</i>	=	muy dulce
<i>Dolente</i>	=	doliente
<i>Dolore, con</i>	=	con dolor
<i>Espressivo</i>	=	expresivo
<i>Espressione, con</i>	=	con expresividad
<i>Estinguendo</i>	=	extinguiéndose
<i>Fuoco, con</i>	=	con ardor
<i>Fusioso</i>	=	furioso
<i>Giocoso</i>	=	jocoso
<i>Giusto</i>	=	justo, preciso
<i>Glissando</i>	=	deslizándose
<i>Grave</i>	=	grave
<i>Grazioso</i>	=	con gracia
<i>Lamentabile</i>	=	lamentoso

Ilustración 7 Términos relativos a la expresión.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 35.)

La melodía se define como: “...*el resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo.*”¹⁴

¹⁴*Ibíd.* p. 934.



Ilustración 8 Ejemplo de melodía en la pieza de Weber Polacca brillante.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 11.)

Al retomar el concepto de escala, se denota que estas disposiciones se justifican con hechos físicos, casi instintivos, en el que se basan conceptos físico-matemáticos relativos a las proporciones. Copland explica esto de acuerdo con la forma actual del sistema moderno:

En nuestro sistema moderno ese trecho de una octava está dividido en doce intervalos iguales llamados semitonos, los cuales en conjunto, comprenden la escala cromática. Empero la mayor parte de nuestra música no se basa en esa escala, sino en siete sonidos escogidos entre los doce de la escala cromática, dispuestos en el orden siguiente: dos tonos seguidos de un semitono más tres tonos seguidos de un semitono... Esta disposición de Siete Sonidos se llama escala diatónica del modo mayor. Como dentro de la octava hay doce sonidos, a partir de cada uno de los cuales se puede formar la misma escala de siete sonidos, habrá desde luego doce escalas diatónicas del modo mayor, diferentes pero construidas de manera semejante. Hay otras doce del modo menor, con lo que entre todas hacen veinticuatro.¹⁵

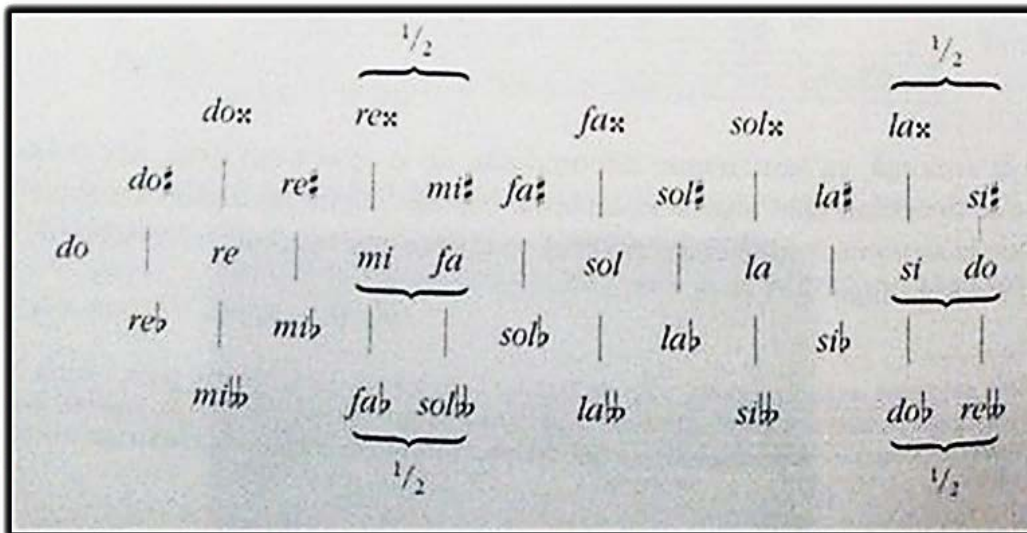


Ilustración 9 Distribución de sostenidos y bemoles.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 58.)

La armonía tiene ciertos conflictos para su definición; ya que puede ser puramente estética y a su vez converge en un sentido físico objetivo, se encuentra en el *Diccionario Enciclopédico de la Música* de la siguiente forma: “Es la combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas.” O también como:

¹⁵ Aaron Copland. *Op. Cit.* pp. 62-63.

“El efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad.”¹⁶



Ilustración 10 Armonía donde se muestran los diversos grados definidos por intervalos. (Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 94.)

Se entiende más fácilmente cuando se pone como ejemplo: se coloca una nota en el pentagrama y arriba de la misma otra nota y debajo de la nota de referencia otra nota más y, en el supuesto de que se tenga cerca un instrumento polifónico, al ejecutarse en él se escucha un acorde. Estas notas a cierta distancia se le conocen como *intervalo* y de acuerdo al número de la distancia se le asigna, por medio de números ordinales, el nombre de grados.

El timbre es: “La calidad sonora característica de un instrumento o una voz en particular, a diferencia de su registro o altura. El timbre es lo que distingue el sonido de un violín del de una flauta, incluso tocando la misma nota.”¹⁷ Es un elemento que se compone de una familiaridad asociada por las personas, ya que pocas son las que no pueden distinguir entre el sonido que producen los instrumentos y se relaciona esencialmente con el reconocimiento de las discrepancias cualitativas del sonido.

La importancia de la diferencia del registro en el sonido radica en la relación inevitable del color y el sentido que provoca en el oyente. Puede que se encuentre un tema que se escucha en violín, pero que suene distinto en clarinete, por lo que adquiere una diferencia notoria en la interpretación de la música.

¹⁶ Alison Latham. *Op. Cit.* p. 102.

¹⁷ *Ibid.* p. 1510.

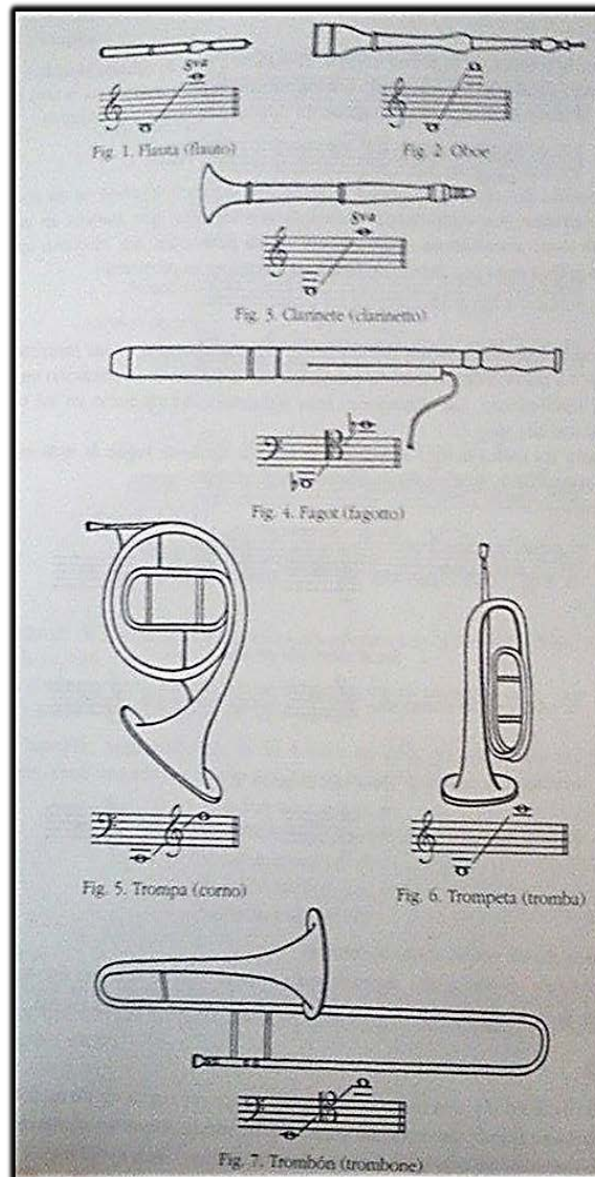


Ilustración 11 Instrumentos musicales de aliento con diversos timbres.
 (Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 245.)

La textura musical se define como: “...la construcción vertical de la música dentro de un periodo determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas. Cada una de las partes combinadas tiene un carácter lineal más o menos continuo que conforma líneas horizontales con igual grado de importancia.”(Sic)¹⁸ En este rubro existen tres especies de textura musical:

La monofónica es: “La melódica única, sin otras voces ni acompañamiento (como el canto llano y la canción para voz sola sin acompañamiento), para distinguirla de la polifonía y la homofonía (estilos a varias voces).”¹⁹

¹⁸Ibíd. p. 1505.

¹⁹Ibíd. p. 973.

Se basa en la música que consta de una melodía sin acompañamiento, un ejemplo latente es la música china, hindú y el canto gregoriano. Se identifica porque ninguna armonía acompaña su línea melódica. Actualmente tiene un uso con carácter incidental, por lo general, fomenta un efecto de concentración.

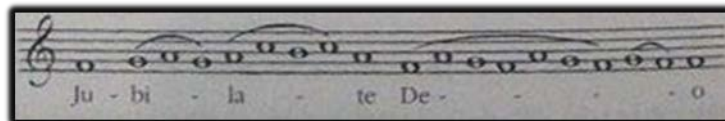


Ilustración 12 Ejemplo de textura monofónica.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 148.)

La homofónica es:

Música en la que una voz es claramente melódica, mientras que las demás son de acompañamiento principalmente armónico. El término opuesto es *polifonía, en la que las voces tienden a la independencia y la igualdad. La palabra homofonía también se ha usado para describir música a varias voces en la que todas las partes siguen un mismo ritmo; un término más preciso para describir este tipo de movimiento de las voces es homorritmia.²⁰

Es una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes. Fue un invento de los compositores de ópera italianos que buscaban una manera más directa de comunicar la emoción dramática. Una mayor claridad y emoción dinámica para el texto literario cantado.

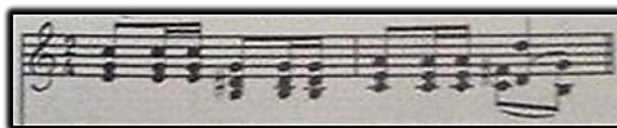


Ilustración 13 Ejemplo de textura homofónica.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 249.)

La polifónica es: “*Textura musical conformada por dos o más partes relativamente independientes, aunque por lo común suele tener cuando menos tres partes.*”²¹ Es un tanto más compleja para escucharse y se requiere de toda la atención del oyente, ya que es la que se mueve según diversas líneas melódicas separadas e independientes que juntas forman las armonías. La dificultad radica en los hábitos de escucha, pues se crean en la música concebida armónicamente y ésta requiere que se escuche de manera lineal, en cierto modo sin las armonías resultantes. La textura polifónica implica que se puedan oír distintas hebras de melodía cantadas por distintas voces o timbres, tal como pasan de un momento al siguiente, como si fuese una vertical. Esto lleva a la pregunta de cuántas voces puede percibir simultáneamente el oído humano.

²⁰ *Ibíd.* p. 734.

²¹ *Ibíd.* p.1200



Ilustración 14 Ejemplo de textura polifónica o contrapunto.
(Ilustración tomada del libro de Grabner Hermann. Teoría general de la música, p 179.)

Otro de los rubros más importantes dentro de la comprensión de la música es la estructura musical que presenta cualquier pieza. Copland describe esto con detalle:

La estructura en música no difiere de la estructura en otro arte cualquiera: es sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista. Pero en la música el material tiene un carácter fluido y un tanto abstracto: por tanto, la tarea estructuradora es doblemente difícil para el compositor, a causa de la naturaleza misma de la música...El método usual consiste en tomar ciertos moldes formales bien conocidos y demostrar cómo, en mayor o menor medida, los compositores escriben sus obras dentro de esos moldes. Sin embargo un examen detenido de la mayoría de las obras maestras mostrará que esta rara vez se amoldan tan limpiamente como se supone a las formas expuestas en los libros de texto. Y la conclusión que inevitablemente sacamos es que no basta con dar por sentado que la estructura en la música es simplemente cuestión de escoger un molde formal y luego llenarlo de sonidos inspirados. Entendida como se debe la forma no puede ser más que el crecimiento gradual de un organismo vivo a partir de cualquier premisa que el compositor escoja: de esto se sigue que "la forma de toda auténtica pieza de música es única. El contenido musical es lo que determina la forma. (Sic.)"²²

Se necesita la formación del molde determinado y el contenido del pensamiento desarrollado por el compositor se basa en utilizar éste de una forma peculiar y personal, donde se denota que la pieza tiene solamente determinado toque al ser escrita.

La condición de toda forma o modelo es la creación del sentido de la línea melódica principal, da dirección y hace creer que ésta es inevitable, que dé a quien la escuche una sensación de coherencia satisfactoria, producida por la necesidad psicológica de que las ideas musicales comienzan de un punto inicial y llegan al término.²³

Para que se identifiquen las formas, hay que tener en mente dos cuestiones importantes: primero, la forma en relación con la pieza considerada como todo; y la segunda, la forma en correlación con las diferentes partes menores de la pieza. Cuando se traza el esquema de un tiempo relativamente diferente o aislado, es costumbre que las partes grandes sean representadas por las letras A, B, C. Las partes minoritarias se expresan con letras minúsculas como a, b, c.

Todo esto se enmarca en la comprensión de principios estructurales que denotan siempre el principio de equilibrio, uno de estos principios es el de la repetición y a su vez se presentará el contrario a éste, que se entenderá como la no-repetición. Dentro de la repetición se pueden encontrar diferentes categorías: la primera, es la la repetición por secciones o

²²Aaron Copland. *Op. Cit.* pp. 114-116.

²³*Ibidem.*

simétrica; la segunda, es la repetición por medio de la variación del tema en diversas formas, ya sea rítmica, melódica, armónica; la tercera, la repetición por medio de un tratamiento denominado como “fugado”; la cuarta, la repetición por medio del desarrollo y la quinta, que no se menciona en el siguiente cuadro, es la repetición exacta. El tratamiento de cada una se verá dividido en las siguientes formas típicas:²⁴

<p>I. Repetición por secciones, o simétrica</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Forma en dos partes (binaria) b. Forma en tres partes (terciaria) c. Rondó d. Disposición libre de las partes
<p>II. Repetición por variación</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. <i>Basso ostinato</i> b. <i>Passacaglia</i> c. Chacona d. Tema de variaciones
<p>III. Repetición por tratamiento fugado</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Fuga b. <i>Concerto grosso</i> c. Preludio de coral d. Motetes y madrigales
<p>IV. Repetición por desarrollo</p>	<ul style="list-style-type: none"> a. Sonata (forma de primer tiempo)

Ilustración 15 Tabla de estructura compositiva musical.
(Ilustración tomada del libro de Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*, p. 120.)

En este aspecto el principio de repetición, que a pequeña escala es más fácil debido a los principios reiterativos que se aplican lo mismo a grandes partes que abarcan todo un tiempo, que a las pequeñas unidades que hay en cada parte, la forma musical se asemeja a una serie de ruedas dentro de otras ruedas en la que se forman ruedas pequeñas donde la misma se vuelve análoga de la más grande.

Un ejemplo de esto es el de la repetición exacta que puede representarse por: a-a-a. Estas repeticiones se presentan en canciones, en donde la música se repite para cantar un cierto número de estrofas consecutivas. Luego sigue la primera forma de variación cuando en canciones análogas a esas se alteran ligeramente las repeticiones, a fin de permitir un mayor ajuste entre la música y el texto, puede representarse por: a-a'-a''-a'''²⁵.

La siguiente forma de repetición es fundamental, no sólo para canciones populares sino para música artística en general; es una repetición posterior de una digresión, donde puede ser exacta: a-b-a, o puede ser variada y representada por: a-b-a'. Es muy frecuente que la

²⁴*Ibid.* pp.114-120.

²⁵*Ibid.* p. 121.

primera “a” se repita inmediatamente, asemejándose a la necesidad de repetir en la mente la primera frase o partes anteriores de la que venga la desviación del tema a otro lugar.

Se tiene como acuerdo que la forma esencial a-b-a no se altera con la repetición de la primera “a”.²⁶

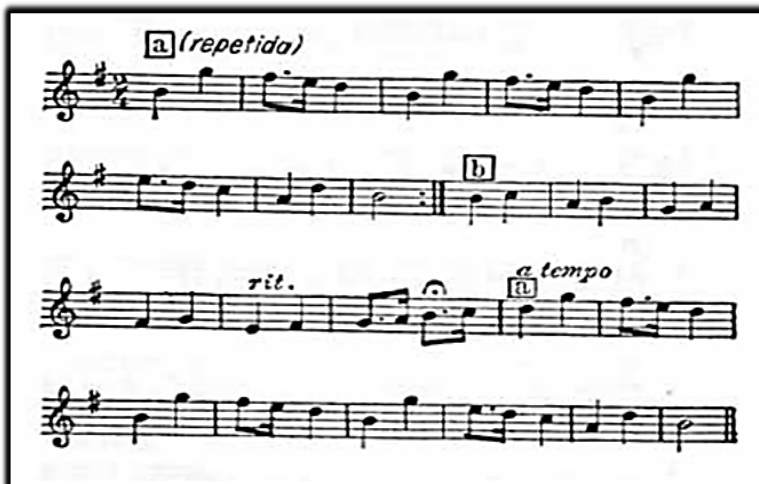


Ilustración 16 Fragmento melódico de la pieza de Schumann Escenas de niños. (Ilustración tomada del libro de Copland, Aaron. Cómo escuchar la música, p. 122.)



Ilustración 17 Imagen que muestra repetición de temas por medio de signo en dos canciones populares alemanas. (Ilustración tomada del libro de Aaron Copland. Cómo escuchar la música, p. 121.)

²⁶Ibid.p. 122.

Existen otras categorías formales que se basan en la no-repetición y se le conoce como formas libres. El único principio formal básico que corresponde a la no-repetición se representa por la fórmula: a-b-c-d,²⁷

Hay otro tipo de obras musicales como la ópera, el teatro musical, la música contemporánea, la música para medios audiovisuales, entre otras, donde cada una posee una particular forma de tratamiento.

La ópera, así como el teatro musical, encuentra cabida en el texto y se interpreta por sí misma, se apoya del lenguaje corporal y de muchos otros aspectos del arte histriónico, lo que hace diferenciarse a la ópera de las demás formas musicales es su condición de incluirlo todo, contiene casi todos los medios de expresión: la orquesta, la voz solista, el conjunto vocal, el coro, entre otras. La ópera contiene ballet, pantomima y drama.²⁸

La música contemporánea confiere una dificultad para cierto afecto a las formas que este tipo de música presenta, pero si se tienen bases sólidas de las anteriores épocas, como la del romanticismo, se encuentra que la evolución había sido gradual; debido a que se retomaron ciertos elementos que hicieran menos difícil el rompimiento, primero con técnicas mixtas, después con creaciones vanguardistas, para el descubrimiento de la complejidad o dimensiones distintas con las que se se impulse un desarrollo ajeno a las formas tradicionales.²⁹

1.3. Teoría de los afectos

Después de un breve esbozo de conocimiento general de la música, en este apartado se expone un estudio particular de la interpretación que ayudará posteriormente a que la ejecución de la música se comprenda. No hay que perder de vista que en la mayoría las teorías del Renacimiento, la ciencia y la religión tienen una mezcla de explicaciones especiales, por lo que la formulación de su rigor científico obedece a los cánones religiosos y, en muchos otros casos adaptados, con el fin de no fomentarse una persecución por parte de las autoridades de aquel momento histórico.

Dentro de la música, se encontraron varios elementos antiguamente retomados de la retórica para los afectos y así estructurarla de una manera eficaz. En la imitación de las palabras es donde apareció la tradición de la música poética, donde los músicos retomaron algunos de los elementos de la poesía, como lo era la teorización, normativización, sistematización e invención de las instrucciones, los conocimientos y los recursos técnicos con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación como el contrapunto, el bajo continuo, modos y la metodología de la composición en general, así como los mismos afectos.

Debido a esto, se encontraron elementos musicales en los que la música en su lenguaje traducía de manera directa o indirecta algunas palabras del texto.³⁰

²⁷ *Ibíd.* p. 125.

²⁸ *Ibíd.* p. 200.

²⁹ *Ibíd.* p. 222.

³⁰ Tomado del seminario de posgrado: *La música en el Entramado audiovisual*, impartido por el Dr. Rubén López Cano, Escuela Nacional de Música, del 9 al 16 de septiembre del 2013.

En la imitación de actividad corporal interna y externa vinculada a las pasiones, es donde se realizan investigaciones relacionadas con las acciones internas que ocurren dentro del cuerpo humano, así como los síntomas externos que lo afectan. Muchos estudios de este tipo fueron hechos por Vincenzo Galilei, *Dialogo della música antica e della moderna*; Mei Girolamo, *Discorso sopra la música antica et moderna*; Doni, *Compendio del trattato de'generi e de'modi della música*; Mersenne, Marin; entre otros. Uno de los más importantes autores de este rubro es Rene Descartes en su *Les Passions de l'âme* (Tratado de las pasiones del alma), donde propone un modelo mecanicista y causalista. En él desarrolla los conceptos de las pasiones en donde menciona que: “*Son las percepciones o los sentimientos, o las emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, sostenidas y fortificadas por un movimiento de los espíritus.*”³¹

En dicho tratado también se estudia su relación con el cuerpo, confiere que “*Lo que es en el alma una pasión es en el cuerpo una acción*” o mejor dicho: “*A cada afecto del alma le corresponde un efecto del cuerpo*”, en resumen se avoca a una interacción del alma y el cuerpo en la producción de pasiones o afectos. Esta captura de movimientos y la expresión corporal de los afectos se vio reflejada no sólo en la música, sino con otro tipo de artes como la escultura, la danza y la pintura.

En las pasiones se encontró el concepto de los espíritus que afectan al cuerpo y directamente en su funcionamiento, a estos espíritus se les conoce como ‘animados o animales’ y se presentan como partes ligeras en la sangre con forma de aire o viento muy sutil, que se desplaza por el torrente sanguíneo para la transportación de líquidos, humores, entre otros.

Otra parte importante del cuerpo considerada para las pasiones es la glándula pineal, que se decía es el lugar donde el alma reside dentro del cuerpo, ésta se agita por la acción de los espíritus que al interactuar se presentan las pasiones; esa misma agitación genera nuevos movimientos de espíritus, que en cierto tiempo se reinician al movimiento. En esta interacción se provocan las reacciones corporales características que siempre acompañan a las pasiones, cada una de estas pasiones o afectos son originadas por un movimiento peculiar y específico de los espíritus animales y a su vez, a cada tipo de movimiento se le asigna un tipo específico de pasión.³²

Según Descartes, en su modelo generativo, todas las pasiones resultan de la combinación de seis pasiones fundamentales: la admiración, el deseo, el amor, el odio, la alegría y la tristeza. De la pasión básica, la admiración, se deriva según la grandeza o pequeñez del objeto admirado, la estimación o el desprecio; esto a su vez según la comparación que se haga de uno mismo con el objeto que se admira; así como el orgullo y la humildad según la capacidad de los objetos estimados o despreciados para hacer el bien o el mal, la veneración y el desdén.

La dinámica de las pasiones tiene un mecanismo que las crea a partir de los estímulos, éstos generan un movimiento de espíritus que realizan una interacción con la glándula pineal,

³¹ Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, p. 49.

³² Tomado del seminario de posgrado: *La música en el Entramado audiovisual*, impartido por el Dr. Rubén López Cano, Escuela Nacional de Música, del 9 al 16 de septiembre del 2013.

para derivar en una pasión o un afecto del alma y al final reacciona corporalmente dicha pasión, para regresar al movimiento de los espíritus.

En el caso de las sensaciones polares se presentan dos ejemplos básicos: el amor, que en sus acciones corporales internas la sangre entra abundantemente en el corazón y produce un calor intenso, en este caso los espíritus van al cerebro para fortalecer la impresión de un objeto amable y obligan al alma a detenerse en ese pensamiento; en la somatización corporal externa se percibe un pulso de latido igual o más fuerte que el de costumbre, se somatiza un dulce calor en el pecho y la digestión se realiza de una forma rápida. En el odio, en su acción corporal interna, los espíritus animales se conducen hacia los músculos del estómago y del intestino, donde se concentran en los pequeños nervios del bazo y de la parte inferior del hígado, en el que se encuentra el receptáculo de la bilis, se fortalecen las ideas de odio en la que el alma se llena de pensamientos de amargura y brusquedad; en la somatización corporal externa se percibe un pulso desigual, débil y a veces rápido, se siente entre frío y calor áspero, agudo en el pecho, el estómago rechaza los alimentos y los vomita, los corrompe o los transforma en malos humores.

Estos sentimientos o pasiones se encuentran clasificados de acuerdo al flujo o reflujo. En el flujo, los espíritus animales se mueven desde el corazón o el hígado hacia las extremidades u otras partes del cuerpo, son por lo general emociones positivas como la alegría o la esperanza, el rostro se enrojece y si se sobresaturan los sentimientos, el corazón se queda sin suficiente sangre, lo que deriva en un desfallecimiento o la muerte. Mientras que en el reflujo se presenta una concentración de espíritus animales en el corazón o el hígado, aquí se presentan emociones negativas como lo son la tristeza, el miedo o el dolor, el rostro palidece y se presenta como melancolía, la que corrompe la sangre, llenándola de la imaginación de sueños espantosos.³³

Para la música aplicada en la *Teoría de los afectos*, estas representaciones se comprenden de la siguiente forma: los acentos musicales deben imitar el flujo y reflujo: dentro del flujo se comprenden los sonidos agradables, consonantes y concentrados; los del reflujo deben ser sombríos y disonantes.³⁴

Para reconocer el afecto predominante en una pieza es necesario percibir cuatro elementos:

1) Los modos, los de tercera mayor por lo común, expresan lo alegre, lo osado, lo serio y lo sublime; por otra parte, los de tercera menor, lo lisonjero, lo triste y lo tierno. 2) Intervalos y figuras rítmicas: los intervalos cercanos se pulsan en forma ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura. Los intervalos por saltos alejados como en los ritmos punteados se pulsan cortos y expresan lo alegre y lo osado. Las notas punteadas y mantenidas describen lo serio y lo patético. La combinación de notas de larga duración y notas rápidas expresan lo grandioso y lo sublime. 3) Disonancias y ornamentos. 4) Indicaciones de *tempo* y de carácter.³⁵

³³*Ibidem.*

³⁴Rubén López Cano. *Op. Cit.* pp. 58-59.

³⁵*Ibidem.*

Rubén López Cano nos menciona con lo anterior lo siguiente:

Con respecto a la identificación de afectos la asociación entre la tonalidad y los afectos se refuerza por un accidente lingüístico, derivado del término anglosajón 'mod'.

Caberlotti definía las características afectivas del empleo modal Monteverdiano de manera siguiente:

Dorio: con éste se persuadía a la prudencia y hacía nacer en los pechos deseos de castos pensamientos.

Frigio: en éste incitaba a la lucha a aquellos espíritus de principios valientes, y les inflamaba el corazón con furiosos votos.

Eolio: calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos y llevaba a las almas pacificadas el sueño y la calma.

Lidio: reaviva los intelectos, y despoja del deseo de cosas terrenales, hacía nacer el apetito por las celestes y trabajando excelsamente en ello daba a la luz mil bondades.³⁶

De acuerdo a M.A. Charpentier, Johan Mattheson y a Jean Philippe Rameau, se muestra un análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad. Es preciso que al observar estas apreciaciones sean sumamente generales, ya que como el mismo Mattheson dice: ninguna clave puede ser tan triste o alegre por si misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto:³⁷

³⁶*Ibid.* p. 62.

³⁷*Ibid.* p. 63.

A continuación se muestra una tabla de análisis de las cualidades afectivas de cada tonalidad según cada autor:

Clave	Charpentier	Mattheson	Rameau
Do mayor	Alegre, guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante
do menor	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
Re mayor	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
re menor	Solemne, devoto(religioso)	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría refinada	Dulzura, tristeza
Mi bemol mayor	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
mi bemol menor	Horror, espanto		
Mi mayor	Enfado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas alegres o grandilocuentes.
mi menor	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
Fa mayor	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
fa menor	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
fa # menor		Tristeza profunda, soledad, languidez	
Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
sol menor	Severo, magnificante	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
La mayor	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
la menor	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia, dignidad, relajación	
Si b mayor	Magnificante, jovial	Diversión, alarde	Tormenta, rabia
si b menor	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
Si mayor	Duro, lacrimoso		
si menor	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

Tabla 1 Relación de tonalidades con emociones.
(Tabla tomada del libro de López Cano Rubén. Música y retórica en el barroco, p. 64)

La denominación de las pasiones es un fenómeno complejo que involucra varios procesos complicados y delicados. Por tal motivo se presentó la tabla sin alterar la lexicalización original que de las pasiones hicieron los compositores citados, debido a la aparición de sustantivos, en otros adjetivos.³⁸

Con respecto a la identificación de una pasión por medio de las indicaciones de *tempo* y de carácter, Mattheson ofrece la siguiente interpretación:

- *Adagio*: tristeza
- Lamento: lamento
- Andante: esperanza
- Affettuoso: amor
- Allegro: consuelo
- Presto: Deseo

Más adelante, Mattheson realiza un análisis sobre los afectos y pasiones características de algunas danzas y otros tipos de composiciones del barroco con los siguientes resultados:

- Menuet: alegría moderada
- Gavotta: alegría Jubilosa
- Bourée: el contento, agrado, displicencia y laxitud
- Rigaudon: deliciosa coquetería
- Marche: heroísmo y valentía
- Entrée: altivez y majestuosidad
- Guigue inglesa: ardiente y apresurada, ansiedad, furia efímera
- Louvre: altivez y pomposidad
- Canarie: deseo
- Guigue italiana: velocidad e ímpetu extremos
- Polonaise: sinceridad y franqueza
- Angloise: obstinación
- Passeped: firmeza y convicción
- Sarabande: ambición
- Courante: dulce esperanza

³⁸*Ibidem.*

- Allemande: espíritu contento y feliz de que se deleita en la calma y el orden
- Fantasie: imaginación
- Chaconne y Passecallie: saciedad
- Intrata: promesa
- Sonata: complacencia: cada quien encontrará el afecto que desee, de acuerdo al movimiento indicado (del, andante, presto.)
- Concerto grosso: Sensualidad, celos, venganza y odio
- Sinfonía: el mismo del resto de la obra
- Obertura: nobleza³⁹

La alegría se da con la expansión de los espíritus animales y se expresa con intervalos grandes y expandidos.

La tristeza se presenta con la contracción de los espíritus animales y se denota con los intervalos estrechos entre las notas.

El amor denota una propagación; la esperanza, una elevación y la desesperación, un decaimiento de los espíritus; en este caso los intervalos empleados para la representación de estos afectos se reflejan en las mismas características.

En los síntomas externos, se realiza una imitación de los efectos corporales de la pasión dada, por ejemplo en acentos, entonaciones, inflexiones vocales y modos del habla característicos de cada pasión, se representan también los movimientos corporales.

Uno de los autores que más desarrolló este tipo de técnicas en las pasiones del hombre fue Claudio Monteverdi y expone que: “*Nuestra mente tiene tres pasiones principales: La cólera, la temperancia (temperanza) y la humildad o piedad*”.⁴⁰

Explica también que la misma naturaleza de la voz humana cae en un alto, bajo o mediano rango. Esto se ve también en la teoría musical donde se describe la agitación expresada con la técnica del *concitatto*, languidez que se expresa con el *molle* y la temperancia expresada en la técnica del *temperatto*. Antes de Monteverdi no es posible que se encuentre entre las composiciones del pasado un ejemplo del estilo o género agitado (*genere*).⁴¹

Otras técnicas y estilos surgieron *a posteriori*, tanto de estilos compositivos como de maneras de tocar, en los compositivos resaltan el “*Concittato*”, el “*Guerrero*”, “*Amoroso*” y el “*Representativo*”, que son las formas de expresión musical delimitadas en la partitura que anteriormente se abordó y en las formas de tocar resaltan la oratoria, basada en el texto, la armónica, y la rítmica.

³⁹*Ibid.* pp. 65-66.

⁴⁰Tomado del seminario de posgrado: *La música en el Entramado audiovisual*, impartido por el Dr. Rubén López Cano, Escuela Nacional de Música, del 9 al 16 de septiembre del 2013.

⁴¹*Ibidem.*

Dentro de la forma de cólera, la música puede representarse por un ritmo rápido y agitado en la melodía, existen precipitaciones al final de cada frase melódica, el registro en el que se canta se eleva y se agudizan al final de cada frase en un intervalo de segunda, en una cuarta, en una quinta o más.

Existen también diversos niveles de cólera:

- El primero; el ritmo es sesquiáltero, escrito en corcheas, el canto es rápido y con fuerza y la melodía se agudiza moderadamente.
- El segundo: la melodía deberá cantarse con el doble de velocidad y fuerza, agudizándose aún más.
- El tercero: La velocidad se triplica cantándose la melodía aún más fuerte, La melodía puede agudizarse tanto, que en algunos casos abandone la posibilidad de emitir sonido, por lo tanto se escriben silencios.⁴²

Por último, las estilizaciones intertextuales son esencialmente alusiones o remembranzas que se entienden como una referencia a géneros, estilos musicales, tipos musicales o lugares comunes musicales; esto es lo que se le conocería como relación intertextual, además de que cada uno de éstos está asociado a afectos o significados específicos.

Estas estilizaciones se relacionan a diversos procesos intertextuales en música del siglo XVII en las que destacan:

La cita a obras específicas, donde se hace referencia a obras claramente reconocibles como la Obertura 1812 de Piotr Ilich Tchaikovski.

La parodia, que es la melodía, el tema o la unidad identitaria sobre la que se realiza una nueva composición contrafacta.

El tópic, que es la referencia a un género, estilo o un tipo de música en específico.

Figuras retóricas, madrigalismos o lugares comunes, que se dedican a la introducción de motivos, estructuras o recursos que forman parte de un repertorio de recursos de significación musical.

La alusión, son referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo.

Con todo esto se entienden los afectos principales de una obra, los cuales examinan el tipo de figuras retóricas que la caracterizan; sin embargo, debe saberse que son estructuras abiertas desprovistas de un significado unívoco y definitivo. No es recomendable que se asigne una significación afectiva absoluta a cada figura. No obstante, cada afecto o pasión fue expresado por los compositores barrocos por medio de las figuras que recurrentemente eran empleadas para tal efecto.⁴³

⁴²*Ibidem.*

⁴³*Ibidem.*

Vale la pena que se recuerde que esta *Teoría de los afectos*, así como las técnicas musicales relacionadas a la asignación de significados, emociones y símbolos particulares, se vinculen con el desarrollo de los acontecimientos y las teorías pertenecientes al renacimiento en Europa, en la cual Rubén López Cano se adentra como uno de los pocos autores que busca que se retome la importancia de este tema en dicho periodo histórico.

Durante siglos posteriores al renacimiento, se desarrolló una búsqueda y evolución técnica musical y científica de las teorías, como la de los afectos, en la que es retomada y mejorada a lo largo del tiempo hasta los principios del siglo XX, donde ahora se apoyan en disciplinas como la psicología, neurobiología, neuropsicología, entre otras, que le añaden un soporte diferente a la percepción y significación de las emociones y sentimientos en la música.

1.4. Interpretación y significado en la música relacionados a la psicología

De acuerdo con la interpretación musical, en el transcurso del tiempo, las investigaciones abarcaron a la psicología, misma que permitía cierto nivel de comprensión y percepción de lo que la música genera en un ser humano, así es como se aborda a continuación un enfoque psicológico.

Understanding how music can have meaning often draws metaphors, which imply that the power of music is predominantly emotional. This can happen in two ways. Music can cause or induce a listener to feel bodily sensations that are interpreted as distinct emotions such as pride, sadness, or joy.⁴⁴

La música también expresa emociones, por ejemplo, muestra en el sonido lo que un personaje siente en una escena.

Musical expression can reach the level of the transcendent, as in great religious compositions, in which feelings of sanctity and awe are the essence of the musical experience. The contrast between the emotion or mood that music induces in listeners, and emotion in the listener understands some musical performance to express, is complicated by the fact that the listener also often gets a certain satisfaction from the music whatever emotion it is conveying. Furthermore, such satisfaction occurs even when nothing that could be called an emotional state is felt or understood by the listener. 'Satisfaction' has been called to be the most prominent aesthetic aspect of musical experience.⁴⁵

Es importante que se descubran las funciones de la música en su lenguaje, para que los términos se establezcan y expliquen como se pueden decir y expresar las emociones que aparecen legítimamente. Pero, aunque tienen cierta similitud con el lenguaje verbal, la música tiene algo de significado referencial.⁴⁶

Eventualmente, cuando las letras son usadas como un indicador del mensaje emocional, se llevan por un camino distinto si la música y las palabras se contradicen una a la otra. Con esto muchos estudios en cognición musical actualmente creen que, aparte de la simple

⁴⁴ Rom Harré, Peter Pfordresher, Siu-Lan Tan. *Psychology of music from sound to significance*, p. 246.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibid.* p. 247.

asociación, la fuerza emocional y el significado narrativo de una pieza musical trabaja diferente con respecto a su referencia verbal o denotación.

El significado no reside necesariamente en unidades de notas, sino en una secuencia de tonos o armonías, resoluciones y progresiones, a los cuales está adjunto el significado, antes que los acordes mismos, los giros y vueltas de la melodía alrededor de la clave, el significado de la línea melódica, más que el de los saltos e intervalos, la cual carga la sugestibilidad y el significado de la música.

Todo esto se relaciona con la *Teoría de los afectos* anteriormente expuesta, además de enlazarse con la forma incidental de los afectos, de acuerdo al movimiento de los estados emocionales.

Se han formulado diversas teorías sobre el significado en la *música de conforme a su representación*, que es definida como la que evoca en la mayoría de los escuchas, la impresión de una forma específica de un objeto o situación y existe también la *música pura*, que muchas veces no representa algún objeto o situación en específico, una de ellas es la *música programática*.

Dentro de la *música representacional*, a menudo se encuentran fragmentos que son representativos y otros en los que no se muestra nada específico dentro de una misma línea melódica. En algunos casos se presentan aspectos emocionales o estéticos en el tipo de música que no tiene formas representacionales, en los que el escucha recuerda sus experiencias con la música. Así, la sensación de movimiento, ritmo y armonía, se explica mediante la referencia con la proyección de algo subjetivo en la audición objetiva, por ejemplo el ruido de las manecillas del reloj.⁴⁷

The perception of rhythm involves imaginative transfer of the kind involved in metaphor, thus, when we hear a rhythm we hear sounds joining and diverging from one another... in a manner familiar from our knowledge of human movement.⁴⁸

En la armonía la situación es diferente:

Belongs not to the material world of sound but the intentional meaningful World of the musical experience.

Harmony appears in the 'tension, transition and resolution' to surrounding chords. The matching patterns (or isomorphism's) between the structure of emotional experience and the structured movement of a musical object is a synthesis. It occurs because we search in the musical object for something that has its origin in ourselves.

Although it is generally thought that the capacity of music to refer to extramusical events may be fairly limited – even within program music – there is some recent neuroscientific evidence that's supports the notion that certain general semantic associations may be triggered by musical

⁴⁷*Ibidem.*

⁴⁸*Ibid.* p. 251.

sequences. In psychological terms, a musical sequence may prime one's memory for a particular kind of word meaning.⁴⁹

Esto significa que existan respuestas neurales que relacionan potenciales, las cuales se basan en paradigmas de incongruencias semánticas, por ejemplo, cuando la sensación musical es diferente a la significación de la letra de una canción. Además, existe la relación música-emociones que se presenta en dos diferentes maneras:

A musical performance can be cause or the occasion for the listener and sometimes the performer to actually experience a certain emotion. Patriotic music might induce a bodily sensation easily interpreted as patriotic pride. A melancholy love song might literally 'bring tears to one's eyes'.⁵⁰

Otros tipos de música tampoco generan emociones directamente, sino que la gente sienta las emociones que expresa la misma. Existen reacciones particulares e individuales, muchas veces provocadas por un simple condicionamiento, pero en ese caso se da una relación causa-efecto entre que escuche la música y que se disfrute la emoción. Puede darse esa relación emocional a la reacción del individuo, debido a la evocación del tono por medio de un recuerdo de alguna imagen o situación. Por lo tanto, cuando la música induce las emociones o imágenes de recuerdos en el escucha, se entiende como una *posición emotivista*, mientras que, cuando la música expresa o representa emociones que el escucha comprende, se entiende como *posición cognitivista*.

La primera menciona que el objeto musical es causado por un estado emocional en el escucha y se deriva en una respuesta psicológica; en la segunda se entiende cierta interpretación musical que se deriva directamente en un estado emocional determinado. Ambas indican que, en algunos casos, como las respuestas condicionadas dichas anteriormente, crean la idea de que las emociones son el resultado de interpretaciones que se dan a la música por medio de estados psicológicos inducidos. Entonces, las emociones específicas son experimentadas a través de la interpretación de los estados psicológicos, de acuerdo a un conjunto bastante complejo de esquemas cognitivos, que incluyen el significado de las emociones como exhibiciones de actos sociales.⁵¹

According to this view the interpretative aspects of emotions are learned as local conventions, and likely to be culturally specific.⁵²

One way to examine whether formal attributes of music listeners to the specific emotional experiences is to look for patterns of reliable relationships between features of music and emotions they express or convey as they are reported by the listeners.⁵³

En la psicología de la emoción, donde destacan autores como Wilhelm Wundt, teórico de la percepción y su modelo agrado-desagrado, Robert Zajonc y su *modelo de la primacía afectiva*, plantea que puede existir emoción sin conciencia y analiza la interacción de la

⁴⁹*Ibid.* p. 252.

⁵⁰*Ibidem.*

⁵¹*Ibid.* pp. 252-253.

⁵²*Ibid.* p. 254.

⁵³*Ibid.* p. 262.

emoción con los procesos cognitivos. En dicha psicología, como un aspecto fundamental de la experiencia musical, se reconocen dos preguntas: ¿Cómo se comunican las emociones musicales como una expresión de la emoción? Y la segunda ¿Qué tipo de respuesta emocional induciría la música en el escucha? Otro de los cuestionamientos importantes es ¿Los escuchas están generalmente de acuerdo en las emociones expresadas por una pieza de música, o si sus interpretaciones son altamente variables e idiosincráticas?

Esta última pregunta es abordada por Kate Hevner, quien realizó un experimento con un público seleccionado. Al público se le mostró una pieza musical pero de diferentes grabaciones para que identificaran cuatro características de la música: si son modos mayores o menores, si la línea melódica es creciente o decreciente, si tiene un movimiento rítmico fluido o firme, y si la música presenta una simplicidad o complejidad de la armonía.⁵⁴

En el caso de las grabaciones, durante la evaluación de la pieza musical por parte del público en los elementos relacionados con la línea melódica creciente o decreciente y la armonía simple y compleja, las alteraciones se hicieron para el audio de la pieza musical y así crearse dos versiones para presentarlas. Luego, los audios fueron reproducidos con una sola versión por cada par y se le cuestionó a la audiencia ¿Qué es lo que la música les expresaba? Ellos indicaron sus respuestas al asignarles adjetivos seleccionados de una lista de 66, reunidos por Hevner. El resultado se mostró de acuerdo a la música, para que se delimitara más allá de cualquier estado subjetivo que el participante tuviera. Los resultados generaron un acuerdo global hacia las expresiones afectivas con respecto al tono de una melodía, por las características musicales entre los sujetos de prueba entrenados y no entrenados. En el estudio se encontró lo siguiente:⁵⁵

- 1) The major mode is "happy, cheerful, graceful and playful", while the minor mode is "sad, dreamy and sentimental."
- 2) Firm rhythm is "vigorous and dignified", while flowing rhythms are "Happy, graceful, dreamy and tender."
- 3) Complex dissonant harmonies are "exciting, agitated, vigorously, and inclined toward sadness," while simple consonant harmony are "happy, graceful, serene and lyrical."
- 4) Differences in expressiveness between rising and falling melodic contours are not clearly differentiated or consistent.⁵⁶

Según la *Berklee College of Music* de Boston, Massachusetts, existen diversos parámetros para las respuestas emocionales y fisiológicas de la música, como se muestra en la siguiente tabla:

⁵⁴*Ibid.* p. 262.

⁵⁵*Ibidem.*

⁵⁶*Ibid.* p. 264.

POWER LINE COMPARISON OF EMOTIONAL RESPONSES							
Extraordinary		Ordinary				Extraordinary	
Self-destruction Submission Dejection	Hopelessness Tragic loss	Depression Pessimism	Repentance Melancholy Nostalgia	Benevolence, Affection Hope, Faith, Inspiration Romantic Love Exhilaration	Determination Triumph, Heroism Fear (miraculous)	Concern Tension Displeasure, Disgust Horror Terror	Fight for Survival Abnormal Inexplicable Supernatural Madness
Extreme	Slight	Extreme	Slight	Slight	Extreme	Fear Slight	Struggle Extreme
Middle Point							
MINOR MODE SLOW PACE MELODIC LINE LOW				MAYOR MODE FAST PACE MELODIC LINE HIGH			
Tragedy		Decrease		Insured Welfare		Threatened Welfare	
ATTITUDES							
PASSIVITY DECREASE ENERGY SENSE OF LOSS SUBMISSION SUICIDE DENIAL OF LIFE				ACTIVITY INCREASE ENERGY SENSE OF INCOME AGGRESSION SELFPROTECTION AFFIRMATION OF LIFE			
FISIOMÁTIC RESPONSES							
ADRENALINE LOW LOW PULSE HEART LOWER RESPIRATORY MUSCULAR LOW VOLTAGE				ADRENALINE HIGH HIGH PULSE HEART UPPER RESPIRATORY MUSCULAR TENSION HIGH			

**Tabla 2 Power line comparison of emotional responses.
(Tabla tomada del libro Sin Autor. Music and film.)**

Dentro de la música, los ejecutantes generan una emoción en las notas que el compositor pone como operadores emotivos dentro de la partitura; pero en el caso del instrumentista, se presentan diversas maneras de expresión, donde dichas emociones difieren de la que se plasma en la partitura.⁵⁷

Patrick Justin propone que la expresión de las emociones del ejecutante hacia el escucha, involucra la manipulación de una serie de señales expresivas independientes por el intérprete, como se observa en la siguiente tabla:

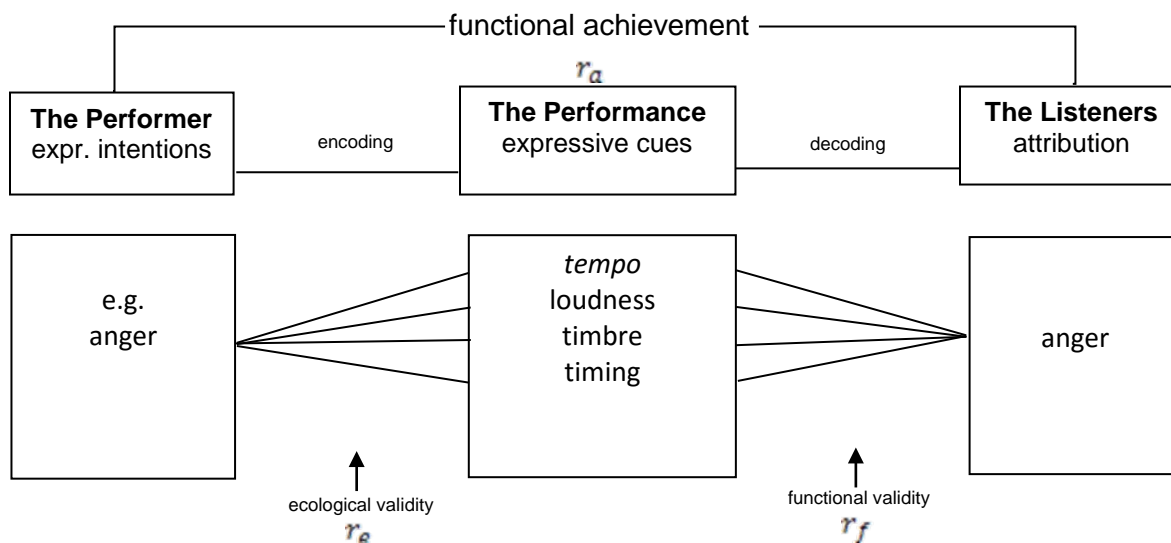


Ilustración 18 'Lens' model of emotional expression.

(Ilustración tomada del libro de Harré Rom, Pfordresher Peter, Tan Siu-Lan. *Psychology of music from sound to significance*, p 266.)

En el esquema anterior, la tarea del intérprete es la toma de una emoción para codificarla, en el uso de valores apropiados como el *tempo*, el ruido, el timbre, para cruzar todas las señales. Así, un intérprete elige qué tan lento o rápido usa el *tempo*, o ejecuta una nota más fuerte o baja. Cuando se presentan esas señales al escucha, éste reconoce una emoción al decodificarla, incluso cuando los artistas se diferencian en la forma de interpretación de una pieza en particular, por ejemplo, si añade ornamentaciones a su manera, los oyentes generalmente reconocen con éxito las emociones previstas.⁵⁸

⁵⁷*Ibid.*p. 266.

⁵⁸*Ibid.*p. 267.

Otros estudios se basan en modelos psicológicos orientados hacia el estudio de las emociones y su clasificación, derivan de la *Teoría de las emociones discretas*, en ella se propone que los seres humanos las presentan desde el nacimiento y son culturalmente reconocibles. Son discretas debido a que son distinguidas por medio de expresiones faciales individuales y por procesos biológicos.⁵⁹ Cada modelo utiliza una clasificación de las emociones de acuerdo a su importancia y uno de estos modelos que las retoman, es el llamado *Modelo circunflejo de la emoción* de James Russell, en el cual sugiere que las emociones son distribuidas en un plano gráfico que traza las emociones a través de dos dimensiones - la excitación (con relación a la cantidad de energía en un pasaje musical) y la valencia⁶⁰(con relación a la expresión de la positividad frente a la negatividad).⁶¹

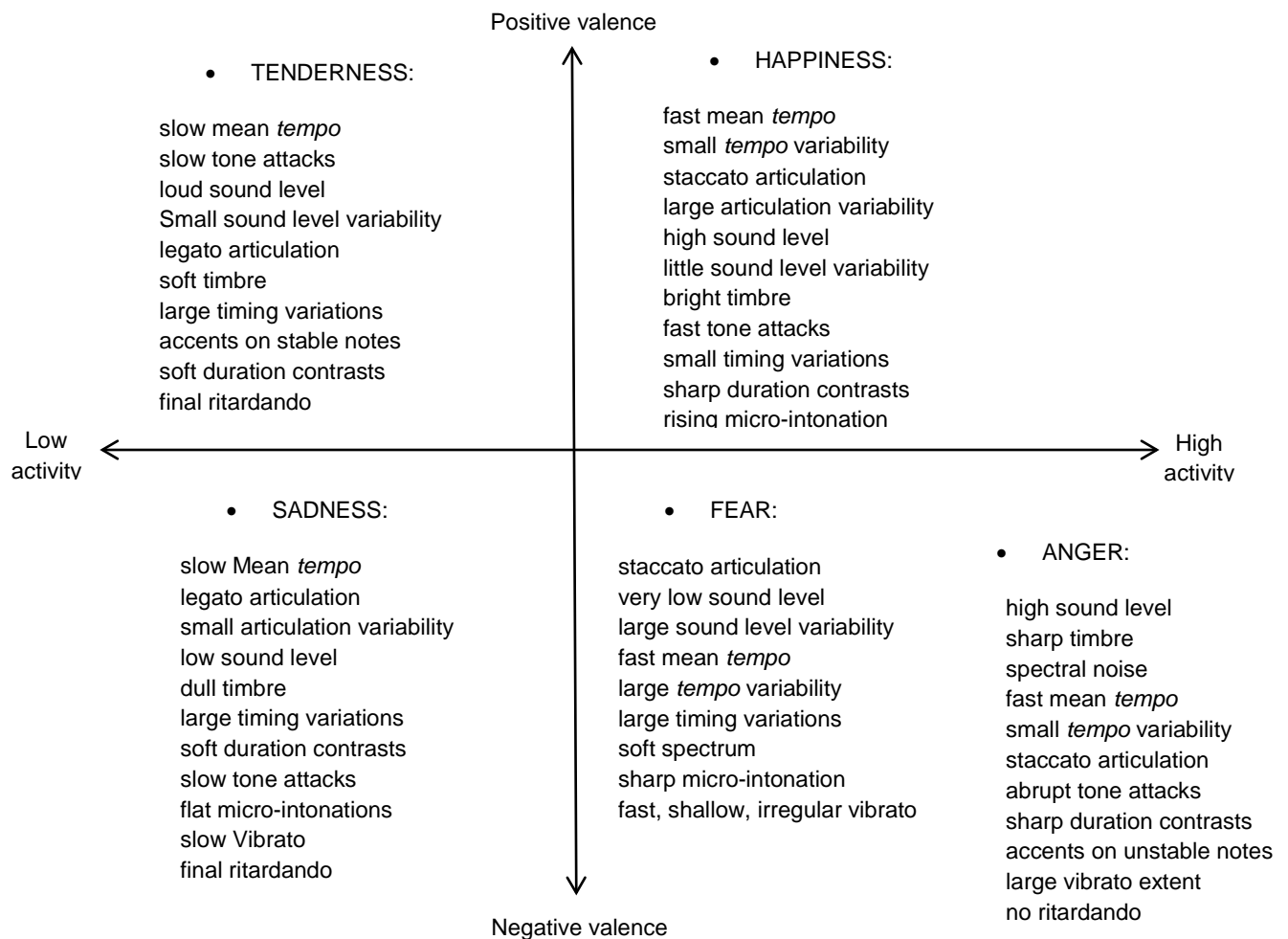


Ilustración 19 Examples of performance cues used to express five basic emotions.
(Ilustración tomada del libro de Harré Rom, Pfordresher Peter, Tan Siu-Lan. *Psychology of music from sound to significance*, p 267.)

⁵⁹Giovanna Colombetti. *From affect programs to dynamical discrete emotions*.p. 425.

⁶⁰En psicología, la valencia es el atractivo intrínseco o la aversión de un evento, objeto o situación.Nico H. Frijda, *The Emotions*. p. 207

⁶¹Rom Harré, Peter Pfordresher, Siu-Lan Tan. *Psychology of music from sound to significance*, p. 246.

El cuadro anterior es una propuesta elaborada por Juslyn y Lukka, en donde se observa que en el cuadrante superior derecho se resumen las señales asociadas con la alta excitación y valencia positiva. El cuadrante superior izquierdo también es de valencia positiva, pero pacífica, busca la calma en las emociones. A la izquierda, se ven señales de rendimiento asociados con la negatividad; en general, las señales que utiliza un artista refleja el tipo de actividades que una persona participa al sentir esa emoción. Por lo tanto, la felicidad se asocia con una alta energía, pero con toque *staccato* rápido, el dolor (inferior izquierda) se asocia con una especie de lasitud musical, como las realizadas por una tendencia hacia actuaciones lentas y tranquilas.⁶²

Esto se conjunta, por una parte, en la idea de que la música expresa o representa emociones reales, que es coherente con la posición cognitivista. Por otra parte, el punto de vista acerca de que la música induce emociones en los escuchas, es bien aceptada por los emotivistas. Ambas versiones perciben la particularidad de la música con la intención del compositor, el intérprete y el escucha, y al final recae sencillamente en el eje análisis que se realice para cada caso.

⁶²*Ibidem.*

2. *Adagio para cuerdas Opus 11 en B menor*

En el capítulo anterior se desarrolló la historia de la música en el cine, su evolución y trascendencia. Posteriormente, se conocieron conceptos generales musicales para su comprensión básica. Se presentó la *Teoría de los afectos*, para relacionar simbologías con el significado en la percepción de las emociones y sentimientos en las metodologías compositivas del Renacimiento. Y, finalmente, se mostraron algunas teorías emotivistas y cognitivistas relacionadas con la interpretación y significación de la música por medio de la psicología para explicar la relación del ejecutante, la música y la percepción del escucha.

En este capítulo se analizó la biografía de Samuel Barber y su obra, *Cuarteto de cuerdas Opus 11*, su contexto histórico en la época final del siglo XIX y principios del XX, para la comprensión de las condiciones en las que el autor pensó la obra.

Se examinó *Adagio* en su origen del *segundo movimiento* de *Cuarteto de cuerdas Opus 11*, sus influencias musicales y compositivas, y se comparó con su extracto final, el *Adagio para cuerdas Opus 11*, para que se entienda su estructura, su elaboración, el reconocimiento de los movimientos y secciones, con el propósito de que la musicalización de las escenas de *Pelotón* y *Amelie* se observe en el siguiente capítulo.

Finalmente se contextualizó el periodo histórico en el cual se elaboraron las piezas, para que los acontecimientos que le dieron relevancia sean conocidos.

2.1. El autor y su obra

Samuel Osborne Barber es el compositor de *Adagio para cuerdas Opus 11*. Sus influencias musicales fueron aprendidas por medio de sus maestros y mentores, como sus tíos Louise Homer y el compositor Sidney Homer; sus maestro Vengerova de piano, Emilio de Gorgoza en canto y Rosario Scalero en composición, fueron guiando su calidad y estilo, conformado en diversas composiciones que derivaron en la creación de *Cuarteto para cuerdas Opus 11*.

Samuel Osborne Barber, Nacido en West Chester, Nueva York, 1910-1981, fue un compositor estadounidense. A los 11 años mostró su precoz talento musical al escribir la opereta *The Rose Tree*. Sus tíos, la cantante Louise Homer y el compositor Sidney Homer le animaron a dedicarse a la música en profundidad. Entre 1924 y 1932 estudió en el Curtis Institute de Filadelfia con Isabelle Vengerova (piano), Emilio de Gogorza (canto) y Rosario Scalero (composición). En este mismo centro fue profesor de orquestación entre 1938 y 1942. En 1928 trabó amistad con Gian Carlo Menotti, quien influiría posteriormente en su carrera compositiva.⁶³

Al paso del tiempo, Samuel Barber buscó nuevas influencias, emigró desde Estados Unidos hacia el continente europeo, en especial a Austria para enriquecer su visión, así como conocer diferentes elementos y técnicas en composición:

Pasó unos años en Europa y fue en el viejo continente donde tomó contacto con la música de los post-románticos. Amplió sus estudios de

⁶³ Javier De Lucas. <http://javierclassic.blogspot.mx/2010/08/del-para-cuerdas-barber.html>, fecha de consulta: 8 de agosto del 2013

canto y dirección orquestal en Viena con John Braun y, a partir de la década de los años 30, comenzó a cantar como barítono profesional. Durante su corta carrera como cantante realizó la grabación de su propia serie de canciones *Dover Beach*, basadas en textos de Matthew Arnold, por la que recibió calurosos elogios.⁶⁴

Al mismo tiempo que exploró su faceta en el canto y dirección orquestal, Barber tuvo la oportunidad de consolidarse como compositor, por lo que recibió sus primeros reconocimientos:

En 1928 le fue concedido su primer galardón como compositor: el premio Bear por su *Sonata para Violín*. Tres años más tarde, volvió a ganar el citado premio con su obertura *The School for Scandal*. En 1934 le fue otorgado el Premio de Roma, que le permitió pasar dos años en la capital italiana. Allí escribió su *Symphony in One Movement*, estrenada en el Festival de Salzburgo en 1937.⁶⁵

Con el respaldo y la experiencia que le proporcionó haber ganado el premio Bear por su *Sonata para Violín*, vuelve a obtenerlo por su obra *The School for Scandal*, entre otros premios, Samuel Barber continuó componiendo para diferentes instrumentos y con las distintas formas compositivas que aprendió en la capital italiana.

En 1938, Arturo Toscanini dirigió en Nueva York su primer Ensayo para orquesta (1937) y su *Adagio para cuerda* (extracto de Cuarteto para cuerda Opus 11, de 1936), interpretados por la Orquesta Sinfónica de la NBC. En plena contienda mundial, adquirió junto a Menotti la casa de campo "Capricorn", que se convertiría pronto en lugar de reunión para intelectuales y artistas. En ese período compuso su *Segunda Sinfonía*, un encargo del ejército del aire americano, así como su *Concierto para Violoncello* y la canción orquestal *Knoxville: Summer of 1915*.⁶⁶

Fue en 1936 cuando compuso *Cuarteto para cuerda Opus 11*, del cual extrajo el segundo movimiento en el que realizó una obra independiente para ser interpretada por una orquesta en 1938.

Posteriormente, hizo otras composiciones para ballet, sonatas y óperas que formaron el estilo compositivo de Samuel Barber:

En 1946, al acabar la Segunda Guerra Mundial, escribió el *ballet Medea* por encargo de la bailarina y coreógrafa Martha Graham. También recibió un encargo para celebrar el 25 aniversario de la Liga Americana de Compositores que se materializó en su *Sonata Para Piano (1949)*, estrenada por Vladimir Horowitz. En el campo de la ópera se introdujo con *Vanessa*, estrenada en 1958 en el Metropolitan Opera de Nueva York y ganadora de un Premio Pulitzer.⁶⁷

Para no perder de vista la obra que ocupa esta investigación, es necesario que se retome, ahora con mayor profundidad, el contexto histórico de *Adagio*, que fue compuesto por Barber:

⁶⁴*Ibidem.*

⁶⁵*Ibidem.*

⁶⁶*Ibidem.*

⁶⁷*Ibidem.*

Adagio para cuerdas fue compuesto en 1936 como el movimiento lento de un cuarteto para cuerdas. El estreno de la versión para orquesta de cuerdas se produjo en 1938, a cargo de la Filarmónica de Nueva York, dirigida por Arturo Toscanini. La obra más popular del autor, es un ejemplo excelente de su neorromanticismo. Inexorablemente, se eleva desde un comienzo amortiguado hasta un clímax de gran intensidad, después del cual vuelve suavemente al principio.⁶⁸

Otro punto es la personalidad del compositor, la cual determinó su estilo en su música:

Samuel Barber fue un niño prodigio, que empezó a tocar el piano a los seis años y a componer a los siete. Tenía catorce años cuando se inscribió en el Curtís Institute of Music de Filadelfia.⁶⁹

Tuvo tanto éxito en su carrera que Barber no se vio expuesto a la necesidad que acosa a la mayoría de los compositores contemporáneos: tener que ganarse la vida de alguna otra forma que no sea componiendo. Barber enseñó composición sólo esporádicamente, excepto entre 1939-1942, cuando regresó a Curtís en calidad de profesor. Es tal vez por este hecho que existan relativamente pocos compositores más jóvenes que hayan imitado directamente su estilo. A diferencia de sus contemporáneos cercanos, Walter Pistón, Roger Sessions y Milton Babbitt, Barber no se dedicó a la enseñanza y, por lo tanto, no imprimió su personalidad musical a una generación de compositores nueva.⁷⁰

Barber fue un tradicionalista que nunca abandonó la tonalidad. Igual que la mayor parte de los grandes compositores, demostró un sano interés por todos los tipos de música. Estudió partituras de compositores tan divergentes en cuanto a estilo como Boulez, Schoenberg y Webern, pero siempre se mantuvo obstinadamente resistente a las influencias ajenas a su propia estética. Siguió su propio lirismo con integridad, sin preocuparse por el hecho de que su música gozara o no del favor de la gente en un momento determinado. A veces, Barber fue ridiculizado por otros compositores menos generosos, cuya música más austera no lograba obtener la amplia aceptación de la que gozaba Barber. Barber nunca se vio arrastrado por celos mezquinos. En 1971 declaró: "Yo escribo lo que siento. No soy un compositor tímido... Se dice que no tengo ningún estilo en absoluto, pero no importa. Como se suele decir, yo sigo haciendo lo mío. Creo que para esto se necesita un cierto coraje." Resulta irónico que, ahora que Barber ha muerto, muchos compositores, incluyendo algunos de los mismos que se burlaban de su neorromanticismo, estén volviendo a los estilos románticos que en realidad son bastante similares al de Barber.⁷¹

Como se mencionó, Samuel Barber fue influenciado por un sinnúmero de acontecimientos, tanto personales como mundiales, en los que destacaron la primera y la segunda guerras mundiales, pues cuando vivió en un país como el de los Estados Unidos, tuvo una gran influencia de la guerra para su niñez, por ese motivo se observa un contexto internacional en los inicios del siglo XX con los conflictos sociopolíticos de la época que marcaron a este compositor.

⁶⁸*Ibidem.*

⁶⁹*Ibidem.*

⁷⁰*Ibidem.*

⁷¹*Ibidem.*

... para la mayor parte de los países occidentales y durante la mayor parte del período transcurrido entre 1871 y 1914, la guerra europea era un recuerdo histórico o un ejercicio teórico para un futuro indeterminado. La función fundamental de los ejércitos con sus sociedades era de carácter civil. El servicio militar obligatorio, el reclutamiento, era la regla en todas las potencias con la excepción del Reino Unido y los Estados Unidos, aunque de hecho no todos los jóvenes eran reclutados; y con el desarrollo de los movimientos socialistas de masas los generales y los políticos se sentían reticentes, equivocadamente, como luego se demostró, ante el hecho de poner las armas con manos de unos proletarios potencialmente revolucionarios. Para los reclutas ordinarios, más familiarizados con la servidumbre que con las glorias de la vida militar, enrolarse en el ejército se convirtió en un rito que indicaba que un muchacho se había convertido en un hombre, rito al que seguían dos o tres años de ejercicios y duro trabajo, que sólo la atracción que el uniforme ejercía sobre las muchachas hacía tolerable. Para los soldados profesionales el ejército era un trabajo. Para los oficiales era un juego de niños que protagonizaban los adultos, símbolo de su superioridad sobre la población civil, de esplendor viril y de estatus social. Como siempre, para los generales era el campo de batalla donde se desarrollaban las intrigas políticas y los celos profesionales, ampliamente documentados en las memorias de jefes militares.⁷²

En cuanto a los gobiernos y las clases dirigentes, los ejércitos no sólo eran fuerzas que se utilizaban contra los enemigos internos y externos, sino también un medio de asegurarse la lealtad, incluso el entusiasmo activo, de los ciudadanos que sentían peligrosas simpatías por los movimientos de masas que minaban el orden social y político. Junto con la escuela primaria, el servicio militar era, tal vez, el mecanismo más poderoso de que disponía el estado para inculcar un comportamiento cívico adecuado y, sobre todo, para convertir al habitante de una aldea con un ciudadano patriota de una nación. La escuela y el servicio militar enseñaron a los italianos a comprender, si no a hablar, la lengua “nacional” oficial, y el ejército convirtió los espaguetis, que hasta entonces eran un plato de las regiones pobres del sur, en una institución italiana. En cuanto a la ciudadanía, el teatro callejero de las exhibiciones militares multiplicó sus manifestaciones para su gozo, inspiración como identificación patriótica: desfiles, ceremonias, banderas y música.⁷³

Entre 1876 y 1915, aproximadamente una cuarta parte de la superficie del planeta fue distribuida o redistribuida en forma de colonias entre media docena de estados. El Reino Unido incrementó sus posesiones en unos diez millones de kilómetros cuadrados, Francia en nueve millones, Alemania adquirió más de dos millones y medio y Bélgica con Italia algo menos. Los Estados Unidos obtuvieron unos 250.000 km² de nuevos territorios, fundamentalmente a costa de España, extensión similar a la que consiguió Japón con sus anexiones a costa de China, Rusia y Corea. Las antiguas colonias africanas de Portugal se ampliaron en unos 750.000 km²; por su parte, España, que resultó un claro perdedor ante los Estados Unidos, consiguió, sin embargo, algunos territorios áridos en Marruecos y el Sahara occidental.⁷⁴

⁷² Eric Hobsbawm. *La Era del Imperio, 1875-1914*, p. 312.

⁷³ *Ibid.* p. 313.

⁷⁴ *Ibid.* p. 68.

Durante este periodo de paz mezclado con guerras entre los países europeos y el florecimiento de economías como la del Reino Unido, Francia y Estados Unidos, se encontró que la cultura en este sistema de cambio conocido como imperialismo, retomaba importancia para las potencias mundiales:

El legado cultural más importante del imperialismo fue una educación de tipo occidental para minorías distintas: para los pocos afortunados que llegaron a ser cultos y, por tanto, descubrieron, con o sin ayuda de la conversión al cristianismo, el ambicioso camino que conducía hasta el sacerdote, el profesor, el burócrata o el empleado. En algunas zonas se incluían también quienes adoptaban una nueva profesión, como soldados y policías al servicio de los nuevos gobernantes, vestidos como ellos y adoptando sus ideas peculiares sobre el tiempo, el lugar y los hábitos domésticos.⁷⁵

La guerra, o al menos la perspectiva de una guerra victoriosa, tenía incluso un potencial demagógico mayor. El gobierno conservador inglés utilizó la guerra de Sudafrica (1899-1902) para derrotar espectacularmente a sus enemigos liberales en la elección de 1900, y el imperialismo norteamericano consiguió movilizar con éxito la popularidad de las armas para la guerra contra España en 1898. Claro que las elites gobernantes de los Estados Unidos, con Theodore Roosevelt (1858-1919, presidente en 1901-1909) a la cabeza, acababan de descubrir al cowboy armado de revólver como símbolo del auténtico americanismo, la libertad y la tradición nativa blanca contra las hordas invasoras de inmigrantes de baja estofa y frente a la gran ciudad incontrolable. Ese símbolo ha sido intensamente explotado desde entonces.⁷⁶

Al paso del tiempo, durante la guerra, se crearon símbolos para la reafirmación del nacionalismo, los cuales fueron apoyados por la cultura, con personajes como el cowboy. Se tomaron conceptos como libertad y tradiciones, de las potencias como Estados Unidos.

La música tuvo de nuevo un papel trascendental en la creación de nuevos conceptos, ideas de modernidad y vanguardia:

El repertorio aceptado de las salas de conciertos de finales del siglo XX incluye la obra de compositores de este período, así como de los “clásicos” de los siglos XV y XIX que constituyen su núcleo fundamental: Mahler, Richard Strauss, Debussy y varias figuras de renombre fundamentalmente nacional (Elgar, Vaughan Williams, Roger, Sibelius). El repertorio operístico internacional se ampliaba todavía (Puccini, Strauss, Mascagni, Leoncavallo, Janáček, por no mencionar a Wagner, cuyo triunfo se produjo treinta años antes de 1914). De hecho, la gran ópera floreció de manera extraordinaria e incluso absorbió la vanguardia en beneficio del público, en forma del ballet ruso. Los grandes nombres del período todavía son legendarios: Caruso, Chaliapin, Melba, Nijinsky. Los “clásicos ligeros” o las operetas, canciones y composiciones cortas populares florecieron de forma importante, como en la opereta Habsburgo (Lehar, 1870-1948), y en la “comedia musical”. El repertorio de las orquestas de Palm Court, de los quioscos de música e incluso del Muzak actual da fe de su atractivo. A partir de 1880, cuando la “modernidad”

⁷⁵*Ibíd.* p. 88.

⁷⁶*Ibíd.* p. 114.

pasó a ser un eslogan y el término vanguardia en su sentido moderno comenzó a ser utilizado por los pintores y escritores franceses, la distancia entre el público y el arte parecía estar disminuyendo. Eso se debía, en parte, al hecho de que, especialmente con los decenios de depresión económica y tensión social, las opiniones “avanzadas” sobre la sociedad y la cultura parecían conjugarse de forma natural y, en parte, porque, tal vez a través del reconocimiento público de las mujeres y los jóvenes emancipados de clase media como un grupo y a través de la fase de la sociedad burguesa más orientada hacia el ocio, sectores importantes de clase media se hicieron más flexibles en sus gustos. El bastión del público burgués establecido, la gran ópera, que se había visto conmocionado por el populismo de Carmen de Bizet en 1875, en 1900 no sólo aceptaba a Wagner, sino también la curiosa combinación de arias y realismo social “verismo” sobre los estratos sociales inferiores (Cavalleria rusticana de Mascagni, 1890; Louise de Charpentier, 1900). Esa situación iba a permitir que triunfara un compositor como Richard Strauss, cuya obra Salomé (1905) contenía todo aquello que podía conmocionar a la burguesía de 1880.⁷⁷

Lo cierto es que el espectáculo de masas industrializado revolucionó el arte del siglo XX, y lo hizo de forma separada e independiente de la vanguardia.⁷⁸

Samuel Barber es uno de los compositores más populares del siglo XX, gracias al éxito que alcanza su *Adagio para cuerdas*. Aunque a lo largo de su vida se muestra interesado por todos los tipos de música, su obra posee un indudable cariz tradicionalista, caracterizándose por sus formas melódicas y calificándose como neorromántica, y huyendo, sin preocuparse por el hecho de que su música gozara o no del favor de la gente en un momento determinado, del experimentalismo de otros compositores estadounidenses de su generación como Walter Piston, Roger Sessions o Milton Babbitt.⁷⁹

La industrialización de la cultura, el regreso a las formas compositivas e influencias del siglo anterior como el romanticismo, el abordaje de la vanguardia y la independencia de ella, dio paso a la conformación del reflejo de la sociedad industrializada y dirigida hacia los públicos burgueses. Todo esto influyó en un contexto sociopolítico del mundo, durante el periodo en que vivió el compositor Samuel Barber.

2.2. *Adagio*

La forma en que se realizó la obra para orquesta de cuerdas, debe observarse en el contexto en el que Samuel Barber compuso la pieza *Cuarteto para cuerdas Opus 11*, de donde surge el *Adagio para cuerdas Opus 11*.

In May 1936, while on a fellowship in Europe, Barber wrote to Cole, “I have vague quartettish rumblings in my innards, and need a bit of celestial Ex-Lax to restore my equilibrium; there is nothing to do but get at it, and I

⁷⁷ *Ibid.* p. 230.

⁷⁸ *Ibid.* p. 250.

⁷⁹ Clasicalia, <http://www.clasicalia.com/samuel-barber-del-para-cuerdas>, Fecha de consulta: 29 de junio del 2013.

will send the excrements to you by registered mail by mid-August.” From May to November, Barber and his companion Gian Carlo Menotti lived in a gamewarden’s cottage in the little village of St. Wolfgang, Austria, high up in the mountains near a forest overlooking a lake. That summer was described by Barber as “perfection” and by Menotti as the kind of summer when “you have to stop in the middle of the day and say to yourself, ‘This is too wonderful!’”⁸⁰

Samuel Barber en su viaje por Europa, en 1936, ya tenía trabajado *Cuarteto para cuerdas Opus 11*, pasó por las montañas en Austria y eso influyó en su inspiración para la obra.

Nevertheless, progress was slow, perhaps partly because Barber was haunted by ghosts of past masters—at that time he was particularly enamored with the instrumentation of Wagner’s *Siegfried Idyll*. He wrote to Rosario Scalerò, “How difficult it is! It seems to me that because we have so assiduously forced our personalities on Music—on Music, who never asked for them!—we have lost elegance; and if we cannot recapture elegance, the quartet form has escaped us forever. It is a struggle.” In September, with uncanny prescience about a work that in its orchestral arrangement—the *Adagio for Strings*—would be considered one of the sublime masterpieces of the 20th century, Barber wrote again to Cole, “I have just finished the slow movement of my quartet today—it’s a knockout!”

En su progreso compositivo, tuvo interacción con la técnica de instrumentación de Wagner y permaneció en contacto con otra de sus mentoras, Rosario Scalerò; su búsqueda de elegancia en su composición, lo llevó a escribir, en septiembre, un arreglo para orquesta de cuerdas del segundo movimiento de su obra originalmente compuesta para cuarteto de cuerdas.

The Pro Arte Quartet premiered the work at Villa Aurelia, the American Academy in Rome, on December 14, 1936. Although the original last movement was ready in time for the performance, Barber was so uneasy about it that he immediately set about revising it.

The three movements of the original version are in conventional forms: the first, a sonata, the second a song, and the third a sonata rondo, each based on different, contrasting materials. The Allegro’s energetic unison presentation of the primary theme at the outset seems to evoke the spirit—if not the shape—of Beethoven’s *Opus 18, No. 1*, or of *Opus 95*. A second, chorale-like theme is followed by a more lyrical section. The development is continuous, pervading the movement.

The discarded third movement, the manuscript parts of which are in the library at Curtis Institute, centers on a cheerful rondo in F-sharp major, 6/8 alla breve—introduced by an *andante mosso, un poco agitato* section in B minor. Of sprightly character, it is four times longer than the revised ending, a seemingly unbalanced conclusion to the dramatically taut first movement and the elegiac second.

Finalmente, en el estreno de su obra *Cuarteto de cuerdas Opus 11* en diciembre de 1936, se mostraron los tres movimientos: el primero como una sonata en allegro, muy viva y con

⁸⁰Heyman B., Barbara. *The chamber music of Samuel Barber*, p. 52.

fuerza; el segundo movimiento con una dinámica completamente diferente y contrastante con el primero, en un movimiento continuo de la melodía, para resaltarla.

In the revised quartet that we know today, Barber substituted new material for the last 52 measures of the first movement and transferred the excised passage to the end of the quartet as the basis of the “new” third movement, thereby creating a more cohesive, cyclical form. This finale, not labeled as such, follows the *Adagio* without pause, suggesting that Barber intended for the quartet to be considered a two-movement work.

Posterior a su estreno Barber revisó su obra y sustituyó un material melódico del primer movimiento a la parte final y así crear el tercer movimiento, que se relacionara con el primer tema musical y se formara una cohesión y regreso al primer movimiento, y así no se percibiera una obra de dos movimientos.

In 1938 Arturo Toscanini requested a new work from Barber for his newly established NBC Symphony Orchestra. Barber added a bass part to the second movement of the B-Minor String Quartet and arranged it for string orchestra, creating what is without a doubt the most famous of his works. Many arrangements followed, at least four of which were approved by Barber.

In addition to the choral and organ arrangements by William Strickland, there are the clarinet choir arrangement by Lucien Caillet and the woodwind choir version of John O'Reilly.⁸¹

En 1938, Toscanini le pidió a Barber que creara una obra para que fuera interpretada con la Orquesta Sinfónica de la NBC. Barber solo añadió al Segundo movimiento de su cuarteto un contrabajo y amplió algunos instrumentos para adaptarlo a una orquesta de cuerdas. Esto lo convirtió en uno de sus trabajos más famosos, *Adagio para cuerdas op 11*. Posteriormente se hicieron arreglos para otros ensambles e instrumentos como órgano, clarinete y una versión para un coro, en el que se adaptó un pasaje en latín conocido como *Agnus Dei*.

En primera instancia se tiene la partitura de *Cuarteto de cuerdas Opus 11* en su *segundo movimiento* conocido como “*Molto Adagio*”:

⁸¹ *Ibidem*.

II 11

Molto adagio

40774

Ilustración 20 Primeros cuatro sistemas de la partitura del segundo movimiento de Cuarteto de cuerdas Opus 11 de Samuel Barber.
 (Partituras tomadas de Samuel Barber, String quartet Opus 11, G. Schirmer Inc., 1943 p. 11.)

40274

Ilustración 21 Segundos cuatro sistemas de la partitura del segundo movimiento Cuarteto de cuerdas Opus 11 de Samuel Barber.
 (Partituras tomadas de Samuel Barber, String quartet Opus 11, G. Schirmer Inc., 1943 p. 12.)

The image displays the final four systems of a musical score for a string quartet. Each system consists of four staves. The first system (measures 18-21) is marked with *cresc. sempre*. The second system (measures 22-25) features a measure number '5' and *pp* dynamics. The third system (measures 26-29) is marked *Tempo 1º* and includes *mf espr.* and *p* dynamics. The fourth system (measures 30-33) includes *molto espr.*, *p*, *più p*, *pp*, *morendo*, and *affacca* markings.

Ilustración 22 Últimos Cuatro sistemas de la partitura del segundo movimiento Cuarteto de cuerdas Opus 11 de Samuel Barber.
 (Partituras tomadas de Samuel Barber, String quartet Opus 11, G. Schirmer Inc., 1943 p. 13.)

En el siguiente análisis musical, es conveniente que se observen las partituras anteriormente expuestas y al mismo tiempo, el material audiovisual de la pieza que se anexa en un disco y se compare con lo que se expone a continuación:

En este segundo movimiento de *Cuarteto de cuerdas Opus 11* de Samuel Barber, como primer acercamiento, se percibe que dentro de la partitura se encuentra un sistema de cuatro pentagramas distribuidos de arriba hacia abajo, en los que se identifica, de acuerdo al instrumento que les corresponde, lo siguiente: el primero es el violín primero; el segundo pentagrama al segundo violín; el tercer pentagrama corresponde a la viola y el último del sistema se escribió para violoncello. Todos estos instrumentos forman parte de la forma tradicional compositiva conocida como *cuarteto de cuerdas*.

Posteriormente, se aprecia que para la viola, el pentagrama se tiene en clave de *Do* en la tercera línea y para el violoncello se presenta la clave de *Fa* en cuarta línea, dichas claves irán cambiando de acuerdo a la necesidad del compositor para el uso de otros registros o alturas dentro de un mismo instrumento musical.

En la parte superior del pentagrama, correspondiente al violín primero, se ve la forma de expresión de la música en general, que bien puede tomarse como la expresividad que definirá a toda la pieza, además sirve como identificación del movimiento en particular. También se ve que al inicio existe una primera sección, cuya armadura compuesta por bemoles, indica la tonalidad de *Si menor*.

Para fines prácticos del análisis, se observa que dentro del pentagrama hay divisiones verticales en las que se encuentran delimitadas las notas, cada línea se cuenta desde el inicio de la clave como compás número uno hasta el final del segundo movimiento. Éstas usualmente tienen la indicación de los números, pero en este caso no viene indicada, porque se sobreentiende que el músico lleva la cuenta de las divisiones del compás y sabe perfectamente cómo ubicarse.

Cuando la partitura se analiza detenidamente, puede verse que las líneas melódicas principales son expresamente denotadas con la idea de cantarse con el instrumento que las ejecute: esta primera línea comienza cuando es abordada por el violín primero, con la línea gradualmente ascendente en el sonido; mientras que el violín segundo, la viola y el violoncello realizan una labor de acompañamiento en los tres primeros compases. Aquí la línea melódica acaba en una nota redonda y larga, que da la idea de reposo y de respiración en el desarrollo de la pieza, en continuación al cuarto compás en la misma nota y que dé una nueva línea melódica.

En el tercer compás, el segundo violín se contrapone al final de la idea de la línea melódica del violín primero, la dinámica que impera en estos sistemas es la del sonido *piano pianísimo* al *piano*, que se entiende son de la intensidad sonora muy suave a la suave, expresados con la letra “p”, además de los indicadores de menor a mayor y de mayor a menor, que también denotan la intensidad.

A continuación, se realiza un seguimiento del hilo melódico anterior de la línea antepuesta desde la misma nota repetida, que ahora baja y continua después con una idea de movimiento que fluctua de abajo hacia arriba en la altura del sonido, abarca desde el compás cuarto hasta el octavo, donde termina en una nota más baja de reposo que la del

compás cuarto. La nota se retoma y se asemeja a la del primer compás, en la que de nuevo es protagonista el violín primero.

Luego, del octavo compás hasta el doceavo, se encuentra que el tema introductorio imita la forma de la línea y el sonido con la primera línea melódica, sólo que termina en una consecución de notas más altas, largas y sostenidas a comparación de la primera, en donde estas notas del tercer compás están acompañadas después por un pequeño remate del primero y del segundo violín.

Esto da pie a la consecución de una nueva línea melódica, en la que asciende y luego desciende en el sonido, ahora a cargo de la viola en la que intercambia protagonismo con el primer violín. La viola prevalece por la dinámica del *mezzo forte* y por el acompañamiento de los demás instrumentos, hasta el compás número catorce, donde se remata ahora con un acorde de descanso sonoro resaltado por el *mezzo forte* de las notas redondas y blancas, las cuales conforman todos los instrumentos respectivamente.

A partir de ese instante, el primer violín vuelve a encargarse del tema en una aparente consecución del sonido, que derivará en una descendencia sonora de la línea melódica nota por nota, respaldada por la nota blanca del violín segundo en el compás quince, además del signo dinámico de menos intensidad y que, a partir de la mitad del compás dieciséis, se acompañará de la viola, la cual permanecerá dibujada por la melodía. Movimientos ascendentes y descendentes finalizarán en un acorde de redondas, nuevamente de respiro y más bajas, conjuntas por todos los instrumentos en el compás décimo noveno.

Durante este compás, la viola servirá de enlace y comienza otro acorde ahora de notas blancas, que dará pie a la línea melódica que se asemeja a la del comienzo de la pieza, en el inicio de la dinámica de *piano*. Poco a poco se nutre con el apoyo de los demás instrumentos, para mantener la línea melódica hasta el principio del compás veinte, donde en ese momento el violín primero intercambia la batuta con su nota redonda, antes de que termine el remate melódico en dinámica *mezzo forte* de la viola.

En ese lapso, el violín primero sigue con el sonido ligado a la línea melódica más pequeña, casi de dos compases, hasta quedarse ligada al sonido para que cuando llegue al punto de reposo lo proponga el violoncello con su nota redonda y grave. Después se retoma desde una altura más amplia y sigue la línea descendente con el apoyo posterior melódico de la viola en el compás número veinticuatro. Esto llega a una conclusión de otra nota redonda en casi todos los instrumentos al inicio del compás veintiséis, debido a que la línea melódica continúa ejecutándose por medio de las dos voces contrapuestas del violín primero y la viola; el violín primero en su papel de melodía protagonista; la viola, en segundo, como contraposición y a su vez sustentante de la melodía. La dinámica apoya esta visión en su forma de modificadores de menor a mayor y luego de mayor a menor.

Al terminar su movimiento, todos los instrumentos vuelven a un acorde de reposo compuesto por notas blancas y de dinámica de intensidad baja con el *piano*, interrumpido por la consecución de línea melódica de la viola, que apoyarán los demás instrumentos con notas de redonda; esto da un preámbulo para que el violoncello exponga su parte cantada, en la repetición del tema principal a partir del compás veintinueve, en el que se ve apoyado de nuevo por una breve melodía de la viola y posteriormente, con una frase melódica

sustentada por el violín segundo hasta su punto de reposo de acordes de notas blancas en el compás número treinta y uno.

En este punto, el violoncello retoma de nuevo su movimiento melódico, ligado desde la nota anterior en figuras ascendentes y descendentes de altura, que retoma la segunda parte de la línea melódica del compás número cuatro inicial, donde regresa a un punto de acordes de reposo medio.

Ahí, liga con esa nota y continua la re-exposición del tema melódico, ahora, a diferencia de lo anterior, se menciona un incremento en la intensidad, donde comienza a percibirse la adhesión del sonido de la viola y el violín segundo, a partir del compás treintaisiete, hasta que el violoncello cede la batuta melódica al violín segundo, en un breve compás dentro de un *mezzo forte* para que a continuación, en el compás treinta y ocho retome la atención la voz del violín primero.

En estos momentos, la línea melódica del violín primero se ve reforzada por las notas blancas de los demás instrumentos, hasta que después de la mitad del compás treinta y nueve, se apoya con otra contraposición baja del violoncello en un registro más agudo, y el violín desemboca con la línea melódica principal junto con el violín segundo y el violoncello, en un aparente clímax de acordes de redondas en dinámica *forte* por todos los instrumentos en el compás cuarenta y uno, donde continua el violoncello durante tres compases, al apoyarse por las notas largas de los demás instrumentos hasta el compás cuarenta y tres.

A la mitad, aparecen las líneas melódicas del primer violín y la viola, que preparan al segundo violín y continúan la melodía ascendente, ésta crece en sonido y se amalgama con los demás instrumentos en notas de blancas y redondas; cada uno durante dos compases más hasta llegar al compás cuarenta y cinco. En ese punto, el violín primero alcanza registros cada vez más agudos y persigue a la viola, la cual retoma la melodía en su registro grave, todo en un *crescendo* gradual hasta el compás cuarenta y nueve, en el que todos los instrumentos alcanzan el pleno clímax, realizan una serie de acordes en lo máximo del *fortísimo*, resuelven en un movimiento con una fuerza acumulada y fluidez marcada, apoyada por el *calderón*, el cual sostiene un poco más el tiempo de la nota, todo esto desde el compás cuarenta y nueve hasta el cincuenta y dos.

Luego de un breve instante de silencio que se aprecia después del clímax, el *piano pianísimo* regresa a un sonido más sutil, en el final del compás cincuenta y dos. Una sucesión de acordes se retoma, donde parece que se buscan respuestas a preguntas por medio de la melodía, realizado por todos los instrumentos hasta el compás cincuenta y cinco, donde se hacen presentes silencios en la última parte de la pieza del compás cincuenta y seis.

Aquí se regresa a la primera sección de la melodía para escucharse, con una dinámica *piano*, la primera redonda del violín primero; seguido de la cantidad de los demás instrumentos hasta donde retoman, el violín primero y la viola cada uno en su registro, la línea melódica que define a todo el movimiento de la pieza, hasta llegar a la redonda, donde se respira y vuelve a repetirse la melodía con los instrumentos anteriores, al delinearla en

sus ascendencias y descendencias, recaen indudablemente en la redonda más grave que todos los instrumentos tocan en el compás sesenta y tres.

Aquí la melodía parece que se repetirá ahora más *piano*, pero regresa al punto de acorde de reposo y dará una idea de la línea melódica entre el violín primero y la viola en un compás y medio. Esto para continuar con el sonido de la primera nota en el compás siguiente con el violín primero, se retoma el primer compás en un sonido *pianíssimo*, donde el violín primero toca con mayor énfasis cada nota en un franco sentido de reafirmación durante los compases finales, en acordes interpretados por todos los instrumentos en dinámica *piano pianísimo*, hasta la ausencia total del sonido con el apoyo del *calderón*.

En general, como pieza escrita para cuarteto de cuerdas, significa que los instrumentos no sostienen demasiado las notas en cuestión de duración, por lo que los valores del *tempo* de las mismas están sujetos a la disponibilidad del registro y cantidad de los instrumentos.

Puede decirse también, que la pieza completa presenta líneas melódicas en grados conjuntos, esto quiere decir que no presentan saltos de notas muy amplios. Las líneas se aprecian largas y con formas bien definidas, además de que no se excede su utilización ni su repetición, son variadas dentro de la estructura de sí mismas, ya que se tienen descansos pertinentes para aligerar la interpretación y no se cansa demasiado a los ejecutantes.

Otra particularidad es el movimiento de las líneas melódicas en cada uno de los instrumentos, a fin de tener una significación diferente al tema melódico; además de presentarse una variedad de registros, alturas y sonidos del propio tema.

Al ser una pieza en modo *Adagio*, se toma en cuenta que el *tempo* es lento, esto da la idea de que la pieza en general tiene formas parecidas a la languidez, como en el capítulo anterior se explicó en la *Teoría de los afectos* y la psicología de la música.

Esta forma lánguida no significa que la pieza carezca de puntos climáticos, al contrario, tiene un correcto balance entre sus puntos climáticos y de reposo, al mismo tiempo de que las dinámicas están correctamente elaboradas de acuerdo a la exigencia que la misma pieza requiere en su movimiento y en su constitución.

Este segundo movimiento es parte de otros dos que conforman la obra de *Cuarteto de cuerdas Opus 11*; y, al escucharlos aisladamente, se percibe que estos tienen una forma dinámica, melódica, estructural y funcional completamente diferente a este *segundo movimiento*.

Al centrarse en el estudio de *Adagio para cuerdas Opus 11* no conviene adentrarse en los otros movimientos que completan la obra *Cuarteto de cuerdas Opus 11*, escrita por Samuel Barber, por lo que se recomienda buscarla posteriormente.

Después de este análisis al segundo movimiento, se presenta la obra *Adagio para cuerdas Opus 11*, donde la diferencia principal se nota en la cantidad de instrumentos de madera, la cual es mayor:

To my aunt and uncle, Louise and Sidney Homer

3

Playing time: 7.8 min.

Adagio for Strings*

Samuel Barber, Op. 11

Molto adagio
espr. cantando

* From "String Quartet in B minor"

Copyright, 1939, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.

38577 C

Ilustración 23 Primeros dos sistemas de la partitura de *Adagio para cuerdas Opus 11* de Samuel Barber. (Partituras tomadas de Samuel Barber. *Adagio for Strings*, G. Schirmer Inc., 1939, p 3.)

The image displays three systems of musical notation for the string section of Samuel Barber's *Adagio for Strings, Opus 11*. Each system consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.-B.).

- System 1:** Features dynamic markings of *mf* and *p*. The Viola part has a *mf* marking. The Violoncello and Double Bass parts have *p* markings.
- System 2:** Includes a second ending bracket labeled '2'. Dynamic markings include *p* and *div.* (divisi). The Viola part has a *p* marking. The Violoncello part has a *unis* marking. The Double Bass part has a *p* marking. The instruction *più forte, sempre cantando* is written below the Viola staff.
- System 3:** Features dynamic markings of *mf* and *p*. The Violoncello and Double Bass parts have *mf* markings.

The number 38677 is printed at the bottom left of the page.

Ilustración 24 Segundos tres sistemas de la partitura de *Adagio para cuerdas Opus 11* de Samuel Barber. (Partituras tomadas de Samuel Barber. *Adagio for Strings*, G. Schirmer Inc., 1939, p 4.)

5

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

with increasing intensity

Vln. II

Vla.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

38677

Ilustración 25 Terceros tres sistemas de la partitura de *Adagio para cuerdas Opus 11* de Samuel Barber. (Partituras tomadas de Samuel Barber. *Adagio for Strings*, G. Schirmer Inc., 1939, p 5.)

6

Vln. I
cresc. sempre

Vln. II
Sul G espr.
f
cresc. sempre

Vla.
cresc. sempre
f espr.

Vc.
cresc. sempre

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff

Vc.
ff

D.-B.
pp

5

38577

Ilustración 26 Penúltimos dos sistemas de la partitura de *Adagio* para cuerdas *Opus 11* de Samuel Barber.

(Partituras tomadas de Samuel Barber. *Adagio* for Strings, G. Schirmer Inc., 1939, p 6.)

7

Tempo I^o (*sord. ad lib.*)

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.-B.). The second system continues the same instruments. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system features dynamics such as *mf espr.*, *p*, and *pp*, along with markings like *unis.*, *div.*, and *unio*. The second system includes *molto espr.*, *piu p*, *pp*, and *morendo*. A box containing the number '6' is located in the upper right of the first system. The number '35577' is printed at the bottom left of the page.

Ilustración 27 Últimos dos sistemas de la partitura de *Adagio para cuerdas Opus 11* de Samuel Barber. (Partituras tomadas de Samuel Barber. *Adagio for Strings*, G. Schirmer Inc., 1939, p 7.)

FROM THE LIBRARY OF LEONARD BERNSTEIN/AMBERSON ENTERPRISES
24 WEST 57 STREET NY NY 10019
[212] 246 - 7556

COMPOSER BARBER TITLE ADAGIO FOR STRINGS
PARIS SCORE
PUBLISHER SCHIRMER EDITION: SCHIRMER
DATE PRODUCED: 7/82
PUBLISHER PURCHASE
PERMANENT LOAN from _____
LINKED TO PUBLISHER name _____
OTHER REMARKS:
Include masters

INSTRUMENTATION

<input type="checkbox"/> SCORE, unmarked	<input type="checkbox"/> FLUTE I	<input type="checkbox"/> BASSOON I	<input type="checkbox"/> TROMBONE I
<input type="checkbox"/> HARP	<input type="checkbox"/> FLUTE II	<input type="checkbox"/> BASSOON II	<input type="checkbox"/> TROMBONE II
<input type="checkbox"/> HARP II	<input type="checkbox"/> FLUTE III	<input type="checkbox"/> BASSOON III	<input type="checkbox"/> TROMBONE III
<input type="checkbox"/> PIANO	<input type="checkbox"/> PICCOLO	<input type="checkbox"/> CONTRABASSO	<input type="checkbox"/> BASS TROMBONE
<input type="checkbox"/> CELESTA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> TUBA
<input type="checkbox"/> ORGAN	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> OBOE I	<input type="checkbox"/> HORN	<input type="checkbox"/> TIMPANI
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> OBOE II	<input type="checkbox"/> HORN II	<input type="checkbox"/> PERCUSSION I
<input checked="" type="checkbox"/> 9 VIOLIN I	<input type="checkbox"/> OBOE III	<input type="checkbox"/> HORN III	<input type="checkbox"/> PERCUSSION II
<input checked="" type="checkbox"/> 8 VIOLIN II	<input type="checkbox"/> ENG HORN	<input type="checkbox"/> HORN IV	<input type="checkbox"/> PERCUSSION III
<input checked="" type="checkbox"/> 7 VIOLA	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> PERCUSSION IV
<input checked="" type="checkbox"/> 6 CELLO	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> SNARE DRUM
<input checked="" type="checkbox"/> 5 BASS	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> BASS DRUM
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> CLARINET I	<input type="checkbox"/> TRUMPET I	<input type="checkbox"/> XYLOPHONE
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> CLARINET II	<input type="checkbox"/> TRUMPET II	<input type="checkbox"/> TRIANGLE
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> CLARINET III	<input type="checkbox"/> TRUMPET III	<input type="checkbox"/> CYMBALS
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> BASS CLARINET	<input type="checkbox"/> TRUMPET IV	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/> Eb CLARINET	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

ROUTING, Continued

RECIPIENT	CONCERT DATE(S)	DATE SENT	DATE RET'D	COMMENTS
LOS ANGELES PHILHARMONIC		7/82	8/82	Used in DGG recording, July 1982

Ilustración 28 Hoja de petición de instrumentos para la ejecución y grabación en Los Angeles Philharmonic de *Adagio para cuerdas Opus 11* de Samuel Barber en julio de 1982. (Fotografías tomadas de la página web de New York Philharmonic, Gilbert, Alan, <http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/920f44bf-a8eb-4dec-b5a1-1db49a4487e3>, 29 de junio del 2013.)

Así como en el anterior análisis musical, es conveniente la observación de las partituras de *Adagio* y el material audiovisual del disco para su comparación con lo siguiente:

En esta partitura se observan muchas similitudes con la pieza en general, escrita para cuarteto de cuerdas, así que se analizaron solamente las diferencias con la anterior para no incurrir en la repetición.

En *Adagio para cuerdas Opus 11*, de Samuel Barber, se percibe que dentro de la partitura se encuentra un parecido con el sistema de cuatro pentagramas anteriormente visto en *Cuarteto de cuerdas Opus 11*, con excepción de que se añade al sistema, el pentagrama que corresponde al contrabajo. En éste se aprecia que se ha escrito en clave de *fa* en cuarta línea, en este caso se emplea la ejecución del contrabajo por una razón fundamental, que es una orquesta de cuerdas, y por lo tanto, se tiene una cantidad mayor de instrumentos, por lo que se usa para una mayor profundidad y consistencia al sonido de la pieza.

Algunas partituras varían y difieren de las compuestas originalmente, debido a errores de los copistas y las ediciones de los libros de las partituras, además los directores orquestales, de acuerdo a su interpretación personal de la pieza, modifican ciertos aspectos como la expresividad y realizan algunas anotaciones que ayudan a la percepción y ejecución de la obra.

En la comparación de la partitura de *Adagio* con la de *Segundo movimiento*, puede verse que los elementos como las líneas melódicas, las dinámicas y los términos relativos a la expresión, son los mismos. La única diferencia es, como ya se había mencionado, la inclusión del contrabajo, mismo que presenta funciones similares a la del violoncello, y sus notas se encuentran en registros que apoyan al sonido, de tal forma que suelen ocuparlo con saltos de grados, o apoyos a la armonía de acordes de reposo que tocan todos los instrumentos.

El contrabajo aparece desde el compás número uno hasta el número diecinueve, pues a partir de éstos, su uso se volvería excesivo para el sonido y sólo estorbaría a la función del violoncello; luego aparece hasta el compás cincuenta y tres y termina la pieza, para que se cumpla lo expuesto anteriormente.

Una particularidad especial ocurre en *Adagio* en comparación con la del segundo movimiento de *Cuarteto de cuerdas Opus 11*: en el compás cincuenta y tres se percibe el silencio climático con un *calderón*; esto se debe a que como está escrito para orquesta de cuerdas, el silencio es más profundo y prolongado, a comparación de la redonda que lo antecede, ya que la cantidad de instrumentos es mucho mayor a comparación de la original escrita para cuarteto de cuerdas. Así, en esta versión, con el *calderón* se tiene más tiempo para el silencio.

Otro análisis puede encontrarse en la página de *Clasicalia*:

La línea melódica se mueve libremente entre las voces en coro de las cuerdas, por ejemplo, la primera sección de *Adagio* comienza con la célula melódica principal tocada por los primeros violines, pero termina con su reafirmación por las violas, en una transposición en una quinta justa. Las violas continúan con una variación de la célula melódica en la segunda sección; el silencio en los bajos prevalece hasta la siguiente sección.

La amplia sección central comienza con los violonchelos tocando la línea melódica principal, en el rango de *mezzo-soprano*; las cuerdas del coro

suben a la escala más alta de sus registros, que culminan en un *fortissimo-forte*, un clímax seguido de un repentino silencio. Una breve serie de acordes sirve como una *coda* a esta parte de la pieza, y vuelve a introducir la sección de los bajos. La última sección es una reformulación del tema original, con una inversión de la segunda pieza de la célula melódica, interpretada por los primeros violines y las violas al unísono, y la pieza termina con los primeros violines volviendo lentamente a las primeros cinco notas de la melodía en el registro alto, la celebración de la última nota en un breve silencio y un desvanecido acompañamiento.⁸²

Esta melodía gradual en valores de notas iguales hace que la pieza crezca en intensidad. Barber utiliza, con soltura y estilo propio, el modo frigio, uno de los modos desarrollados en la época medieval por parte de la iglesia.⁸³

A pesar del carácter romántico de la obra, la pieza es notablemente diatónica para una composición de 1936. El neorromanticismo de esta obra, le prestan una calidad única: de espíritu contemporáneo, evoca el romanticismo del siglo XIX y del siglo XV.⁸⁴

Adagio es, hoy día, una de las piezas más populares de las composiciones norteamericanas contemporáneas gozando del favor popular; En 2005 fue seleccionada para la preservación permanente en el Registro Nacional de la Grabación en los Estados Unidos en la Biblioteca del Congreso. A pesar de los recelos y el rechazo inicial de los compositores coetáneos al autor, hoy día, numerosos compositores han vuelto a los estilos románticos que inspiraron la obra de Barber.⁸⁵

Debido a la trascendencia de *Adagio*, muchos han escrito acerca del mismo en el desarrollo histórico de Norte América, así como en el mundo. Al respecto menciona Thomas Larson:

Of my parents' generation, their darkest national moment, after the surprise attack on Pearl Harbor, came the evening of April 12, 1945, some three and half years into the Second World War. At 5: 48 P.M., Eastern War Time, the announcement went out on the radio that President Franklin Delano Roosevelt, the man who had pulled the country out of the Great Depression and was spearheading sixteen million U. S. military personnel toward a certain victory against the Nazis and an uncertain endgame against the Japanese, had died. Earlier that day, Roosevelt was seated in front of a portrait painter at the Little White House in Warm Springs, Georgia.

By 7: 00 P.M., broadcasters had Truman's written statement to read: "It has pleased God in His infinite wisdom to take from us the immortal spirit of Franklin Delano Roosevelt... The leader of his people in a great war, he lived to see the assurance of victory but not to share in it." While the statement was read, station managers began searching their record libraries for "appropriate" music.

⁸² Clasicalia, <http://www.clasicalia.com/samuel-barber-del-para-cuerdas>, *Op. Cit.* Fecha de consulta: 29 de junio del 2013.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

There was one twelve-inch 78, a recent recording by There was one twelve-inch 78, a recent recording by Arturo Toscanini and the NBC Symphony, that on-air personalities had played on Sundays or else very late at night.

This music, *Adagio for Strings*, was by Samuel Barber, a young American composer, from a small town in Pennsylvania.

In millions of homes, living rooms and kitchens, bedrooms and parlors, Barber's piece resounded. One of those homes was that of my maternal grandparents, the Wallins, of Rockford, Illinois. On that night, assembled in their old Victorian house at 1620 State Street, were my grandmother, my grandfather, and his sister, my great-aunt. (Their daughter, my mother, tells me three decades later that she was in Washington when the announcement came across her desk at the War Department; my father heard it on a Navy supply ship somewhere near Okinawa.

Everyone recalled where they were when they heard the news, a sentiment a later generation attached to the death of John F. Kennedy.) After a solemn dinner of baked potatoes, candied carrots, and pot roast, my mother's family gathered in the parlor near the Air Castle, the grandest of the large wooden console radios fashionable in middle-class families of the time. The first radio brought into mother's home had arrived in 1926 when she was seven. Since then, she and her family warmed to countless fictional dramas, which plotted adversity to which characters responded with pluck or humor.⁸⁶

Esto demuestra la importancia de *Adagio para cuerdas Opus 11*, ya que en su estructura musical, como en su utilización en el cine, la orquestal o en eventos políticos importantes, se percibe la categoría del compositor como la de su obra dentro de las obras norteamericanas del siglo XX.

⁸⁶ Thomas Larson. *Saddest Music Ever Written*, pp. 2-4.

3. La musicalización de las películas *Pelotón* y *Amelie*

En el capítulo anterior, se detalló la biografía y obra de Samuel Barber, su composición y se contextualizaron los acontecimientos históricos que influyeron su vida. Asimismo, se revisaron las circunstancias en las que se creó su pieza musical de *Adagio para cuerdas Opus 11* y se comparó con el segundo movimiento de *Cuarteto de cuerdas Opus 11*. Finalmente, se demuestra la trascendencia de esta obra en diversas eventualidades históricas.

En este capítulo, se analizan las peculiaridades de la musicalización con *Adagio para cuerdas Opus 11* en las películas *Pelotón* (1986), dirigida por Oliver Stone y *Amelie* (2001), por Jean Pierre Jeunet. Éstas se eligieron porque en su banda sonora se reproducen algunos de los fragmentos del *Adagio*: en el caso de *Pelotón*, la obra del *Adagio* aparece en diferentes escenas; mientras que en *Amelie* se escucha en una.

Se describe la sinopsis completa de ambas películas, pero sólo se eligen escenas musicalizadas con la obra de Barber para que se analice la dinámica de la melodía con los sentimientos y emociones que representan los actores de las películas. En esos momentos, la música refuerza un sentimiento determinado. Las escenas analizadas se incluyen en un disco compacto adjunto a este trabajo, mismas que se retomaron para el sondeo de opinión.

3.1. Sinopsis de la película *Pelotón*

La película *Pelotón* comienza con la llegada de Chris Taylor, un joven norteamericano que abandonó su modo de vida para alistarse en la infantería como voluntario en misiones de combate en septiembre de 1967. A su llegada a Da Nang, Viet Nam, camina junto a sus compañeros reclutas y observa cómo se carga un avión con soldados muertos. Sin embargo, lo más preocupante para él, es el estado *shellshocked* de un soldado con la "mirada de mil metros", un trastorno que padecen los soldados sometidos a demasiada tensión, en el que presentan una mirada perdida y caminan lentamente en línea recta. Taylor ha sido asignado a la Compañía Bravo, División de Infantería 25, "en algún lugar cerca de la frontera con Camboya". Desgastado por las condiciones del lugar, su entusiasmo por la guerra se desvanece y desarrolla una admiración por los soldados más experimentados.

El comandante de *Pelotón*, el teniente Wolfe, otro recién llegado, discute los planes con los sargentos del Pelotón, Elias, Barnes, Red O'Neal y Warren para que se realice un patrullaje la tarde del día siguiente. Barnes y Elias alegan si es pertinente que envíen a los nuevos reclutas en una patrulla donde es probable que haya una emboscada. O'Neil insiste en que salgan los soldados nuevos, en lugar de los que están a punto de terminar su servicio. Barnes está de acuerdo con O'Neil sólo con la condición de que él salga también.

Taylor entrega la guardia a Junior y éste, a pesar de que es el soldado más experimentado, se queda dormido. Esa noche, los soldados de Vietnam del Norte atacan la unidad de Taylor. Gardner, un nuevo compañero, es asesinado y Tex, otro soldado es mutilado. A Taylor se le culpa de las bajas, pero O'Neil también es culpable, por haber lanzado la granada que mutiló a Tex. Inmediatamente después de la lucha, Taylor se descubre una herida leve en el cuello y es enviado al hospital de campaña.

Unos días más tarde, Taylor regresa del hospital a su unidad y, a través de un soldado llamado King, gana la aceptación de las “cabezas del *Pelotón*”. Éste es un grupo muy unido liderado por Elias e invitan a Taylor a su búnker privado, donde socializan, bailan y se drogan.

Mientras tanto, Barnes encabeza al resto del grupo en otro búnker, beben cerveza y juegan cartas. Taylor se convierte en el soldado más experimentado de las patrullas y pronto se destaca de los demás.

Durante un patrullaje el día de año nuevo, 1 de enero de 1968, dos miembros del Pelotón, Sandy y Sal entran en un búnker abandonado, donde encuentran una caja y cuando tiran de ella, se activa una bomba y mueren. Poco después, un soldado llamado Manny Washington se pierde. Su cuerpo mutilado es encontrado atado a un poste.

El *Pelotón*, enfurecido, llega a una aldea, descubren un escondite con comida y armas. En una choza, Taylor y Bunny ven a una mujer con su hijo mudo, que está mentalmente discapacitado, están escondidos en un agujero debajo del piso. Taylor atormenta al chico y le dispara a los pies. O'Neil ordena a los soldados que salgan de la cabaña, pero Bunny golpea al muchacho con su arma hasta que muere.

A la vez, un soldado cuestiona al jefe de la aldea. Una mujer adulta comienza a gritar, por lo que Barnes pierde la paciencia y la mata. Barnes sujeta a una joven y amenaza con asesinarla si no le dice dónde está el enemigo. En ese momento, llega el sargento Elias y comienza una pelea con Barnes. El teniente Wolfe, atónito ante el asesinato anterior, termina la lucha y transmite las órdenes de su superior de que quemar el pueblo.

A medida que los hombres se van, un grupo de cuatro soldados, incluidos Bunny y Junior, arrastran a una joven vietnamita hacia los arbustos con la intención de violarla. Taylor se acerca a los soldados y les impide que lo hagan y éstos se burlan de él.

En la base, Elias reporta las acciones de Barnes al capitán Harris, quien no puede deshacerse de Barnes debido a la falta de personal. No obstante, Harris amenaza a Barnes con llevarlo a los tribunales si comprueba que existe evidencia de que él asesinó a un civil desarmado. O'Neil y Bunny, nerviosos por la posibilidad de una investigación, hablan con Barnes. Bunny sugiere "eliminar" a Elias, a su vez, Taylor habla con éste sobre lo sucedido y muestra su desánimo ante la misión de los Estados Unidos en Vietnam. Posteriormente, Taylor narra que en el *Pelotón*, la situación parece "una guerra civil", ya que la mitad está con Elias y la otra con Barnes.

En su siguiente patrullaje, el *Pelotón* es emboscado e inmovilizado en un tiroteo por soldados enemigos escondidos. Flash es asesinado, Warren y Lerner, gravemente heridos en la refriega resultante. El teniente Wolfe llama al apoyo de artillería con coordenadas erróneas, lo que provoca la muerte de Fu Sheng, Morehouse y Tubbs, Ace es herido gravemente. Big Harold escapa del fuego de artillería, tropieza con una bomba de cable y al accionarla con su pierna, explota. Elias, Taylor, Rhah y Crawford flanquean e interceptan a las tropas enemigas.

Barnes toma el mando del radio, debido a que el teniente Wolfe dio las coordenadas equivocadas a los bombarderos de artillería, los cuales causaron las lesiones de sus propias

tropas. Barnes ordena al resto del *Pelotón* retirarse hacia los helicópteros, luego regresa a la selva y, encuentra al grupo de Elias, les ordena también que regresen a los helicópteros. Barnes, al encontrarse solo con Elias en la selva, tira a matarlo. Barnes se topa con Taylor, quien le dice que Elias está muerto y le ordena que regrese al helicóptero. Después del despegue, todos ven a Elias gravemente herido que trata de huir de los soldados enemigos. Finalmente, Elias muere, tras el intento fallido de los helicópteros por salvarlo.

En la base, Taylor intenta convencer a su grupo para que maten a Barnes en represalia. King está de acuerdo, Doc Gómez cree que deben esperar a la justicia militar. Rhah recuerda a Taylor lo mucho que admiraba a Barnes y además le dice que éste no está destinado a la muerte porque a pesar de haber sufrido heridas de consideración, él aún no ha muerto. Barnes llega muy borracho y los escucha sobre sus planes, los desafía a que lo hagan. Nadie se atreve y sólo Taylor lo ataca. Barnes lo somete con un cuchillo sobre su cara. Rhah lo insta a que se detenga, le dice que si no lo hace, será puesto ante un consejo de guerra y encarcelado. Barnes roza a Taylor con la navaja debajo del ojo y se va.

Unos días más tarde, el *Pelotón* es enviado de vuelta a la zona de la emboscada para la construcción y mantenimiento de posiciones defensivas fuertes en contra de un posible ataque. Rhah es ascendido a sargento, al mando del resto del equipo de Elias. Aunque el *Pelotón* se encuentra severamente debilitado, trata de prepararse para la batalla entrante, pero presienten que la mayoría morirá. Apenas unas horas antes de la noche, a King se le permite ir a casa, porque su período de servicio ha llegado a su fin. O'Neil intenta utilizar los días de descanso de Elias para él mismo, para que escape de la inminente batalla, en la que cree que morirá. Cuando le pide a Barnes el permiso, éste se lo niega. Junior trata de escaparse de la batalla rociándose repelente de mosquitos en los pies para que parezcan como pie de trinchera, una táctica que Barnes reconoce de inmediato. Bunny afirma que no siente remordimientos por los asesinatos que ha cometido y dice que él disfruta de Vietnam y se proclamará a sí mismo como "Audie Murphy", un famoso y condecorado héroe de la Segunda Guerra Mundial.

Francis, uno de los últimos "cabezas" que quedan, es asignado a la misma trinchera con Taylor. Esa noche ocurre un ataque grande y el perímetro defensivo de América se rompe. El campo es invadido por cientos de enemigos. Taylor y Francis atacan varias tropas enemigas. Repentinamente, a través de un megáfono, oyen una voz vietnamita que ordena a los tiradores que lleguen hasta la línea enemiga y que estallen las trincheras.

Taylor lleva a Francis lejos de la trinchera antes de que una bazooka los golpee. Luego, Taylor y Francis pierden los estribos, disparan a matar a varios soldados enemigos.

Mientras tanto, el ataque contra la base continúa sin descanso y el búnker de mando es destruido por un atacante suicida. Muchos miembros del *Pelotón* son asesinados cuando invaden sus trincheras, entre ellos el teniente Wolfe, Parker, Doc, Bunny y Junior. O'Neil sobrevive porque se esconde debajo de un cuerpo muerto.

El capitán Harris, desesperado, ordena a los pilotos de la Fuerza Aérea disparar con todo sobre su posición. Durante el caos, Barnes y Taylor se enfrentan cara a cara y, cuando Barnes está a punto de matarlo con una pala, los dos quedan inconscientes por el bombardeo de aviones.

A la mañana siguiente, Taylor apunta con un rifle a Barnes, éste le ordena que llame a un médico. Taylor levanta su arma contra Barnes, quien lo reta. Taylor le dispara al pecho y lo mata. Luego, deja caer su rifle, se derrumba y espera atención médica.

Francis emerge de su madriguera y se apuñala con una bayoneta, con la finalidad de ser un soldado en baja y se le regrese a su país. Harris encuentra a O'Neil y le entrega el mando del *Pelotón*, quien lo acepta muy a su pesar. Francis le recuerda a Taylor que debido a que han sido heridos en dos ocasiones pueden irse a casa, esto sucede mientras son subidos al helicóptero. Después de despedirse de sus amigos: Rhah, Francis, Tony, Hoyt, Ebenhoch y los otros sobrevivientes Rodríguez, Huffmeister y O'Neil, Taylor llora en el vuelo, mientras observa la destrucción y reflexiona ante lo ocurrido.⁸⁷

3.2. Escenas relevantes musicalizadas con *Adagio para cuerdas Opus 11* en la película *Pelotón*

Para el análisis de la película *Pelotón* se seleccionaron algunas escenas relevantes, que están en el CD adjunto. Contienen un fragmento previo a la aparición de *Adagio* para contextualizarlo.

Escena 1

Min 0:00:27 - 0:02:49

REJOICE, OH YOUNG MAN, IN THY YOUTH...
- *Ecclesiastes*

El sonido de un avión de carga suena sobre ellos. La aeronave se detiene, la escotilla giratoria baja en una pista de aterrizaje polvorienta en algún lugar de Vietnam. Una docena de nuevos reclutas, que visten uniformes verdes ajustados como de cartón, bajan del avión. Descargan sus bolsas de lona y miran alrededor. Chris Taylor es sólo otro de ellos, ve el panorama con dificultad y observa un carro motorizado de tracción. Su cara aún no muestra quemaduras por el sol; está tenso, desconcertado e inocente. Algunos soldados dejan caer bolsas con cadáveres detrás del carro. Dos soldados empiezan a colocarlos cerca del avión:

GARDNER: (junto a Chris) Oh man! Is that what I think it is?

SERGEANT: All right cheesedicks. Welcome to the Nam. Follow me!

Mientras los nuevos reclutas caminan, los ojos de Chris se fijan en las bolsas de los cuerpos que son subidas al avión. Media docena de veteranos, algunos felices y otros en estado de *shock*, pasan cerca de los chicos nuevos y se burlan de ellos:

VETERANOS: Well I'll be dipped in shit. New meat!
You gonna love the Nam, man, for-fucking-ever.
365 and wake up. Oh, lord.

⁸⁷IMDb, myturn21, http://www.imdb.com/title/tt0091763/synopsis?ref=tt_str_y_pl, Fecha de consulta: 8 agosto del 2013.

Chris observa a los veteranos que pasan frente a él, excepto uno, quien camina más lentamente que el resto. Sus ojos se enfocan en Chris, se ven aterradores, vacíos, hundidos profundamente en su cara. Chris camina con su bolsa de lona en el hombro:

*Subtítulos: December 1967 - Bravo Company, 25th Infantry
Division - Somewhere near the Cambodian Border.*

El sol armoniza la intensidad de la toma anterior, mientras la cámara se mueve y vislumbra la espesa selva verde. Un Pelotón se abre paso en la selva con un machete.

Escena 2

Min: 0:50:22- 0:57:19

En una aldea, un pequeño grupo de hombres está reunido alrededor de Barnes, quien cuestiona a un hombre, el jefe de la aldea; lo despojan de su camisa y observan cicatrices por todo su cuerpo, está asustado. Saca sus papeles de identidad; Barnes se los arrebató y el jefe de la aldea habla vietnamita ante Lerner:

TUBBS: There's on his gook honcho, Sarge

*BARNES: Get out of here, Tubbs.
Where did he get these wounds?*

LERNER: Says he was hit in a bombing raid.

TONY: He's a dink fosome.

BARNES: Ask him why these weapons are here?

LERNER: They had no choice. The NVA killed the old honcho when he said no. He says the rice is theirs.

BARNES: Oh, Bullshit, Lerner... who the hell was the gook we nailed on the riverbank?

LERNER: He doesn't know. The NVA ain't been here in a couple of months. Maybe he was a scout.

BARNES: Yeah, sure. A scout. What about the rice and the weapons?! Who they for?! An NVC! That cocksucker knows what I'm saying. Don't you?

ACE: Goddamn right he does.

SOLDIER: He is lying, come on!

JUNIOR: He's lying through his teeth!

TONY: Waste the fucker! Then see who talks.

BARNES: An NVC! An NVC! An NVC!

LERNER: Look, he says he doesn't know anything.

Una mujer de mediana edad se enoja con Barnes, lo empuja y grita. El jefe de la aldea trata de controlarla y Lerner traduce lo que ella dice. La situación está fuera de control:

LERNER: He hates the NVA, but they come when they want and take over.

BARNES: What's the bitch saying?

LERNER: (agobiado) I don't know, She's going on about why we killed the pigs... They're farmers, they have to make a living... or a kind of shit.

BARNES: Oh, Jesus

Todos los soldados ven cómo la mujer grita. Sorpresivamente, Barnes se dirige hacia ella, apunta su arma y le dispara. Se hace un silencio, la mujer cae y el jefe de la aldea se desploma junto a ella. Wolfe y Chris observan conmocionados, todos están sorprendidos de alguna manera pero no hacen nada en contra de Barnes, quien camina sobre el corral de los cerdos con los otros aldeanos. Una niña llora cerca de la mujer y algunos de los soldados están atónitos:

*BARNES: You tell him to start talking or I'm gonna waste more of them.
Tell him, Lerner!*

Lerner murmura algo al jefe de la aldea, quien está en *shock* arrodillado junto al cuerpo de la mujer.

BARNES: Go ahead, Lerner, ask him!

Un grupo de aldeanos se amontona en un lado. Lerner, agitado, grita y exige una respuesta:

LERNER: They don't know Sarge, they don't know! (medioconvencido)

Barnes voltea su atención a otros aldeanos, todos presienten que piensa elegir a alguien para matarlo. Los aldeanos están juntos. Barnes no expresa emociones, tiene el control de la situación. Chris no reacciona, sólo observa. Lo mismo pasa con el teniente Wolfe y todos los demás. El hecho de que Barnes haya asesinado a la mujer calma toda protesta:

ACE: Hi Sarge can we get in on this, all right?

Tony se adelanta:

TONY - Let's go for it! Let's do the whole fucking village! Come on, Sarge. What the fuck are we waiting for? Let's do them!

Francis titubea. Fu Sheng y Junior están listos para detener a Barnes. El teniente Wolfe está pasmado. Barnes arrastra a la niña, quien llora junto al cadáver de la mujer, cruza el corral con ella y la coloca frente al jefe de la villa. Ella grita:

BARNES: - Out of my way! This his daughter, right?

Barnes apunta a la cabeza de la niña:

BARNES: (Al jefe de la aldea) You lie, no, you lie... You Vee Cee... I caca ado Vee Cee!

Chris quiere gritar pero no puede, una figura avanza hacia ellos sorpresivamente, es Elias:

ELIAS: Barnes!! Barnes!!

Barnes mira. Todos observan. Elias camina, seguido de sus hombres, hacia Barnes. Elias mira alrededor:

ELIAS: What the fuck you think you're doing?!

BARNES: (Furioso) Stay out of this Elias. It ain't your show.

ELIAS: You ain't a firing squad, you piece of shit!!

SOLDIERS: Get him!

Come on, Barnes

No, no, no

Get him! get him! Tear his fucking head off!

Come on, Elias. Send him to hell!

God damn it! Come on, break it up!

Break it up!

Elias chill!

Elias golpea a Barnes en la cara con el mango de su rifle. Barnes queda estupefacto y herido; Elias está sobre Barnes y luchan; los soldados gritan, apoyan a su preferido y después los separan:

LIEUTENANT WOLFE: Break it up! Elias! Barnes!

BARNES: You're dead, you're fucking dead Elias!

I swear to fucking God, you're dead!

ELIAS: You, you're going to fuckin' jail, buddy, you ain't getting away with this one!!!!

This shit won't wash, you puke!

WOLFE: Break it up! Break it up! Shut up! Break it up! Listen up!

Ellos se reponen:

*WOLFE: Capitan says torch this place, hear that? Torch this place! Blow the weapons in place. Round up suspected VC and shake it up!
We ain't got much light left!*

ELIAS: (a Wolfe) Lieutenant!, Why the fuck didn't you do something?!

WOLFE: What are you talking about! (Se aleja, va a lo suyo)

ELIAS: You know what the fuck I'm talking about!

WOLFE: No I don't. I don't know what the fuck you're talking about, Elias!

O'NEILL: Move it out! Let's go! You're heard the lieutenant! Taylor, let's go, for chrissake! Police up the weapons and let's go! Come on Harold.

Los soldados se alejan en silencio con la mirada indiferente. El jefe de la aldea mira con tristeza, se acurruca con la niña sobre el cuerpo de la mujer. Chris los observa y se va. Bunny enciende la paja seca del techo de una choza con un encendedor, donde mató a la mujer y al muchacho discapacitado. Los sargentos Warren y Rodríguez queman otra choza.

FU SHENG: FIRE IN THE HOLE!

Arrojan fósforos a la comida escondida. Barnes y Huffmeister preparan el cordón para quemar el escondite de las armas. Wolfe, Ace, Tubbs, Warren y Rodríguez atan a una docena de aldeanos, los llevan de vuelta a la base americana para que sean interrogados. Explosiones y gritos se escuchan mientras las chozas estallan. Chris camina a través de la destrucción, parece desconectado, aturdido, trata de entender lo sucedido. Tony, Morehouse y Bunny intentan violar a una chica vietnamita en una zanja parcialmente oculta por el follaje. Junior observa pero no participa. Chris avanza hacia ellos, los empuja fuerte y coloca su chaqueta a la chica en la espalda, mientras los hombres lo miran como si estuviera loco:

*CHRIS: Hey come on. Move out, you fucker! Get out of here!
Get the fuck off! Don't do it! Don't do it! You fucker! What is this huh?!*

BUNNY: You homosexual Taylor?

TONY: What is your problem? She's a fucking dink.

CHRIS: She's a fucking human being, man! Fuck you!

Escena 3

Min: 0:57:52- 0:58:43

Cerca del corral de los puercos, Tubbs, Warren y Rodríguez guían a una docena de aldeanos con una cuerda, otros miran su aldea en ruinas, casas quemadas, ganado muerto o disperso, como si fuera un lienzo; Lerner carga a una niña, camina aturdido por los horrores de esa tarde. Los soldados salen de la aldea. Una enorme explosión sacude la tierra mientras las armas estallan en el escondite. La compañía cava un perímetro sobre una cordillera donde estaba la aldea.

Escena 4

Min: 1:02:45- 1:03:43

Elias sonríe. Chris lo observa y se aparta. Luego, ambos miran hacia arriba, a la vez que una estrella fugaz pasa en el cielo nocturno:

CHRIS: Day by day, I struggle to maintain not only my strength, but my sanity. It's all a blur. I have no energy to write. I don't know what's right or wrong anymore. The morale of the men is low. A civil war in the platoon. Half the men with Elias, half with Barnes. There's a lot of suspicion and hate. I can't believe we're fighting each other instead of them. Counting days and the six inches in front of my face. Not much else. Hope things are well, Grandma. Tell mom and dad I...well, just tell them. Chris.

Mientras llueve, el *Pelotón* camina a lo largo de una corriente poco profunda que rodea la jungla. Chris, Rhah, Francis, Big Harold y otros soldados que van por la parte trasera del *Pelotón*, pasan una iglesia abandonada. Elias va más atrás, observa varios hoyos, como indicio de que alguien estuvo antes en ese lugar.

Escena 5

Min: 1:04:21- 1:05:04

Los soldados, bajo la lluvia, cruzan el río crecido con dificultad. Junior toma agua del arroyo, mientras Fu Sheng pasa:

FU SHENG: Don't drink that asshole. You're gonna get malaria.

JUNIOR: Yeah, I hope so!

SOLDIER: Let's go!

Lerner se aleja del claro y se adelanta a la tropa. Sorpresivamente, el fuego de la ametralladora estalla sobre él y lo arroja a la suciedad. Los hombres del *Pelotón* gritan al ver lo sucedido.

Escena 6

Min: 1:18:09 - 1:20:53

Chris y King, aturdidos, comienzan a cargar a Big Harolden la camilla:

CHRIS: You okay, Harold? You're on the next one! You're okay, bud!

Un tercer helicóptero aterriza, a la vez que una explosión aparece inesperadamente, es el fuego enemigo. El artillero del helicóptero da señas para que se den prisa en el abordaje, el ataque enemigo se expande. Chris y King llevan a Big Harold al helicóptero. Wolfe, Barnes y Ace corren con ellos. El perímetro está descubierto. El helicóptero despegó mientras otra explosión sacude el área. El ametrallador ve algo y abre fuego. Big Harold da un vistazo a la selva pero se recuesta de nuevo. Los ojos de Chris se fijan en algo, no puede creerlo y les grita a todos, quienes están aturdidos:

*CHRIS: Oh, fuck!
They've got Elias!*

CHRIS: Oh, fuck!

WOLF: What!

Barnes observa. Elias sale de la selva, tambaleante, corre con todas sus fuerzas y trata de alcanzar al helicóptero. La sangre distorsiona su cara y su pecho:

WOLF: What!

THE CHOPPER CAPTAIN: Snake 1-9, Fly 4. There's still one of the men down there.

Los enemigos salen de la selva tras Elias y las rondas de balas suenan:

THE CHOPPER CAPTAIN: Hold your arms. Guns, hold off.

El helicóptero se sumerge en la selva y dispara al enemigo. Elias cae de rodillas herido, se estira hacia el cielo y parece crucificado, finalmente se desploma. Chris mira con horror. Barnes observa. Chris siente repulsión, sabe que Barnes le mintió sobre Elias. Todos permanecen sentados en silencio. El helicóptero regresa a la base.

Escena 7

Min: 1:51:17 - 1:59:18

Rhah pasa junto a unos soldados muertos, extrae una bolsa de uno de ellos, su cara brilla de satisfacción. Mientras tanto, una excavadora arrastra montones de cuerpos hacia una fosa. Chris es cargado en una camilla y observan todo:

RADIO OPERATOR: (en la radio, exhausto) 37 U.S. KIA, 122 wounded and still counting. Estimate 500 Victor Charlie KIA, 22 wounded and still counting. Over.

El Capitán Harris no contesta el radio en ese momento, mira atónito a los soldados, algunos están vivos. Francis sonrío a Chris y le hace un comentario:

FRANCIS: Hey Taylor! That you?

CHRIS: Hey Francis!

FRANCIS: Hey man, how you doing?

CHRIS: I'm okay. How you doing?

FRANCIS: Fine man, just fine! Hey, dig it, two-times. We're gonna get out of here boy. I'm gonna see you in the hospital, we gonna get high-high. Yes, sir... (Se va)

El sargento O'Neil fuma y observa hacia el horizonte, en ese momento el capitán Harris lo intercepta:

CAPTAIN HARRIS: Sgt. O'Neill, how you doing?

O'NEILL: I'm just fine sir.

CAPTAIN HARRIS: That's good because you got second Platoon.

O'NEILL: (Reflexivo y lejano) Yes sir

O'Neill observa cómo un helicóptero se va y piensa en su anhelo de retirarse:

MEDIC: (A Chris): you ready?

CHRIS: (Trata de sonreír) You bet.

El médico lleva a Chris hacia el helicóptero y salen del campo de batalla. En el despegue, Chris observa y reconoce a Rhah, quien agita su mano vigorosamente y emite un grito. Chris ve sobrevivientes y muertos mezclados en los cráteres hechos por las bombas. El

helicóptero se mueve rápidamente sobre los árboles. Chris, callado y con lágrimas en sus ojos, ve al horizonte:

CHRIS: (A sí mismo) I think now, looking back... we did not fight the enemy, we fought ourselves... and the enemy was in us. The war is over for me now... but it will always be there the rest of my days. As I'm sure Elias will be... fighting with Barnes for, what Rhah called, possession of my soul. There are times since... I have felt like the child born of those two fathers. But be that as it may... those of us who did make it have an obligation to build again. To teach to others what we know... and to try with what's left of our lives... to find a goodness and meaning to this life.

La cara de Chris se desvanece en la luz del sol y aparece un texto:

Dedicated to the men who fought and died in the Vietnam War.

Es aquí donde el fragmento del *Adagio para cuerdas Opus 11* se escucha y enfatiza la lucha que existe entre las diversas posiciones ideológicas que Chris observó en la guerra.

3.3. Adagio para cuerdas Opus 11 en la película Pelotón

Para la comparación entre la música y las escenas, se sugiere la observación de las partituras analizadas en el capítulo anterior y la reproducción simultánea del material audiovisual incluido en el CD. En las escenas seleccionadas con los fragmentos de las partituras de *Adagio* se resalta la melodía principal nota por nota.

En la **Escena 1**, la música de *Adagio para cuerdas Opus 11* comienza desde el anuncio de los créditos de Oliver Stone, donde la primera nota de la melodía principal hace su aparición. Posteriormente, el tema musical se desarrolla mientras aparece la frase: “Rejoice, oh young man, in thy youth...”.

Los créditos iniciales avanzan, la música se escucha con las imágenes de un avión que arriba al suelo de Vietnam; en ese momento, vemos en la partitura que el tema principal sigue una línea imaginaria de consecución de notas que se mueve melódicamente de abajo hacia arriba. Esto ocurre mientras, en la película, se abre la puerta del avión y aparece Chris Taylor. Simultáneamente, la reexposición del tema principal comienza y en el compás número 11, donde una nota alta se percibe, en las imágenes se observa cómo levantan un cuerpo dentro de una bolsa negra.

De nuevo se retoma el tema musical, en la imagen donde Gardner se da cuenta de los cuerpos. Mientras caminan, la música regresa a un reposo de una nota sostenida con el sonido de los instrumentos representados en las notas, que se leen en sus respectivos pentagramas. En este instante, los soldados veteranos se burlan de los nuevos. Algunos aparentan cara de felicidad; otros, de tensión.

En la imagen donde los soldados nuevos caminan guiados por su sargento, la melodía se ejecuta con el violín I. En este momento, aparece un cambio de toma que hace referencia a la fecha septiembre de 1967. Mientras esto acontece, se enfoca al sol visto desde la selva y los soldados caminan por ésta. En este punto, la melodía principal muestra una serie de

movimientos de confort y reposo, que termina con una sensación de desesperanza en su última nota, donde el uso de *Adagio* finaliza en esta escena.

En el minuto 0:55:24 de la **Escena 2**, después del conflicto entre los sargentos Elias y Barnes, además del homicidio de una mujer de la aldea, la mirada perpleja de Chris se enfoca y *Adagio* se escucha en el compás número 35. Aquí es donde la línea melódica es interpretada por los violoncellos (Vc) y continúa mientras se enfoca al líder de la aldea con la niña que llora la muerte de la mujer.

En la escena donde los soldados tiran las provisiones de la aldea y explotan granadas en las chozas, la melodía aparece en el compás 38 y los violoncellos la trasladan a las violas por medio de notas altas.

En el compás 42, la melodía vuelve a los violoncellos, ahora en un nivel de altura más baja, a la vez que los soldados queman la aldea, reúnen a los prisioneros y Chris escucha los gritos de la niña a punto de ser violada. Los violoncellos sobrepasan su capacidad sonora, los violines I retoman la melodía al volverse cada vez más aguda y sus notas se reflejan en el aumento de la tensión, cuando Chris encuentra a la niña. Esto hace que la nota redonda se desvanezca en el compás 53, en el tiempo 0:57:16 de la película.

En la **Escena 3**, en el minuto 0:57:54 de la película, después de que Chris impide la violación de la niña y los aldeanos comienzan su marcha, hostigados por los soldados, la aldea es consumida por las llamas. Simultáneamente *Adagio* retoma su melodía inicial en el compás 57, con el violín I y la viola (vla.) en la misma altura, acompañados por los demás instrumentos. La nota redonda del compás número 60 acompaña el éxodo de los aldeanos, donde la música de *Adagio* sube y baja en la altura de las notas. La imagen de las bombas que estallan, con la aldea que se consume por las llamas, pasan al tiempo en que la nota descansa en una redonda larga en el compás 64, que se desvanece junto a la imagen en el minuto 0:58:46.

En la **Escena 4** en el minuto 1:02:52, la toma anterior capta el diálogo entre Chris y el sargento Elias que juntos miran las estrellas. Se hace un cambio de toma hacia la marcha de los soldados por un río en medio de la lluvia, mientras Chris reflexiona. En toda la escena aparece *Adagio* desde su primer compás en el desarrollo melódico del violín primero, hasta la redonda del compás número 8 que se desvanece al minuto 1:03:48.

Posteriormente, en la **Escena 5**, en el minuto 1:04:37, cuando el *Pelotón* se reagrupa, el soldado Lerner avanza a la cabeza del *Pelotón*. En ese instante, *Adagio* se retoma en el compás 8, la melodía acompaña el camino del soldado hasta la nota aguda en el compás 11 de la secuencia melódica. Un cambio de toma sugiere que alguien vigila sus pasos y observa a distancia. En esta parte, *Adagio* parece dar tensión a las tomas en la nota más aguda de la secuencia melódica del compás 12. Al final, se escuchan detonaciones que derriban a Lerner y la música deja de escucharse intempestivamente en el minuto 1:05:07.

La **Escena 6**, donde el *Pelotón* se reagrupa para que sea recogido por los helicópteros, en el minuto 1:18:27, se acompaña con la melodía en la viola cerca del compás 29. Chris y sus compañeros de *Pelotón* cargan a los heridos hasta el helicóptero, seguidos por el teniente Wolfe y Barnes. Al elevarse, *Adagio* cesa de escucharse en las primeras notas del compás 33 en el minuto 1:18:42 de la película. La toma enfoca a Elias, quien sigue con vida y trata

de escapar. En ese momento, *Adagio* se retoma en el compás 36 en el minuto 1:19:17 de la película, la línea melódica permanece en el tema principal interpretado por los violoncellos. Se ordena a los pilotos del helicóptero que bajen por uno de los suyos. La melodía permanece en las violas durante la tensión y perdura hasta la nota más aguda del compás 39, que le corresponde al violín I, ante la impotencia de Elias y mientras la melodía continúa en el violín, se observa cómo Elias cae entre los disparos enemigos. *Adagio* comienza a dar mayor tensión a la línea melódica de los segundos violines y el violín I, y se entrelazan desde el compás 47 cuando Elias asemeja una crucifixión y cae finalmente.

La melodía llega a su clímax total, resaltada por la agudeza de los violines primero, a partir del compás 43 hasta el 48. Allí la música extradiegética apoya la muerte de Elias y termina en la mirada de odio de Chris hacia Barnes.

En la **Escena 7**, minuto 1:51:30, *Adagio* comienza desde el compás 1 donde se ve a los soldados que tiran los cadáveres en un hoyo, a la vez que la melodía de *Adagio* persiste en un primer plano sonoro. Chris es llevado con otros heridos y cuando la cámara toma el semblante del capitán Harris, *Adagio* toma un punto de reposo en la redonda del compás 5 que continúa con el tema melódico del violín. La toma retorna a Chris y *Adagio* se apaga en el compás número 6 en el minuto 1:52:15 y cede el paso al diálogo entre él y su compañero Francis.

El capitán Harris se encuentra con O'Neil para notificarle que estará al mando del segundo *Pelotón*. Chris es llevado al helicóptero y la melodía reanuda su aparición en el minuto 1:53:37, desde el primer compás.

El inicio de *Adagio* enmarca el final de la película y acompaña a la reflexión final de Chris, quien hace alusión hacia los conflictos morales y éticos que vivió en su estadía en Vietnam. Mientras la melodía refuerza el sentido de la reflexión, se apoya en el *travelling* de la cámara que muestra la selva de Vietnam, que da pie a la dedicatoria final hacia los soldados combatientes y toma a cada uno de los personajes con imágenes sin interrupción de *Adagio*, hasta los créditos finales, los cuales terminan en el compás 51 del minuto 1:59:23.

No es casualidad que desde la última escena de la película hasta el final de los créditos, se haya dejado *Adagio* sin interrupción, porque da continuidad a la reflexión final de Chris, acerca de lo que él piensa de la guerra.

3.4. Sinopsis de la película *Amelie*

Amelie Poulain es la única hija de Raphael y Amandine, un médico y una maestra de escuela, respectivamente. Raphael es un estoico padre, distante, quien nunca hace contacto físico con su hija, a excepción de un chequeo médico mensual.

Cuando Amelie tiene seis años de edad, sus padres sospechan que ella padece del corazón, cuando en realidad late más rápido debido al nerviosismo del contacto con su papá. Por este motivo, sus padres deciden que Amelie es demasiado delicada para ir la escuela, por lo que su madre funge como su maestra.

Amandine, su madre, está constantemente estresada y ansiosa. Se descompone fácilmente con extraños sucesos alrededor de su hija, tales como los deseos suicidas de sus peces que

saltan de su pecera. Debido a que la niña no recibe ningún estímulo mental de sus padres y es aislada de otros niños, Amelie desarrolla una compleja imaginación para entretenerse. Se vuelve bastante cómoda con su soledad, pero su vida es sacudida cuando su madre es fatalmente aplastada por una suicida, quien saltó desde la azotea de *Notre Dame*. Su padre cae en una profunda depresión y Amelie recibe aún menos afecto de él. En su adolescencia, ella se muda a su propio apartamento y toma un trabajo como mesera en una cafetería.

Amelie se entretiene con los placeres simples de la vida todos los días, a pesar de que sus relaciones románticas a menudo son decepcionantes. Ella se interesa por la vida de otros, pero no se involucra, como los residentes de su edificio: Raymond Dufayel, un artista solitario y anciano con huesos muy frágiles; Madelene Wells, la conserje que llora la muerte de su marido infiel; Collignon, el tendero malhumorado y Lucien, empleado torpe de Colignon.

El 31 de agosto de 1997, mientras observa un informe de noticias de la muerte de la princesa Diana, Amelie descubre una pequeña caja detrás de la pared del baño en su apartamento, que contiene fotos y juguetes de muchos años atrás. Amelie decide encontrar al propietario de la caja y devolvérsela. Si es conmovido por el gesto, ella va a dedicar su vida a este tipo de actos de bondad.

Después de que consulta a los padres de Colignon, quienes habían vivido en su edificio de apartamentos en la época en que la caja estaba escondida, Amelie recibe un posible nombre para el propietario: Dominique Berdoteau. Amelie busca varios Berdoteaus en la ciudad, pero fue en vano. Su vecino Dufayel le proporciona la correcta ortografía "Bretodeau" y Amelie es capaz de seguirle la pista. Ella, astuta y anónimamente, le devuelve su caja y Bretodeau, de edad mayor, se conmueve hasta las lágrimas por sus recuerdos de la infancia. Después, Amelie se lo encuentra en un bar y ella descubre que su acto lo había inspirado para que visitara a su hija, quien estaba distanciada y finalmente conociera a su nieto. Amelie está feliz.

Amelie ayuda a un ciego a que llegue al metro y luego se dirige a su domicilio satisfecha de sus acciones. Cuando está a punto de comer, observa desde su balcón a su vecino Dufayel, quien come solo frente al televisor. Entonces ella recuerda lo que le mencionaban de niña acerca de su imposibilidad de estar con otros niños. Se sienta a ver un documental frente al televisor y se imagina que se lo dedican a ella después de muerta por su labor altruista e indican que su mayor falta fue que no ayudó a su padre.

Ella roba el amado gnomo del jardín de su padre y le pide a su amiga azafata que le tome fotos en sus paradas de vuelo, para enviárselas de forma anónima a su padre. Después de robarse el gnomo, Amelie se queda en una estación del tren en horario fuera de servicio y descubre a Nino Quincampoix, un joven excéntrico cuyo *hobby* es la reconstrucción de imágenes destrozadas que encuentra debajo de las cabinas de fotos.

A Nino se le cae uno de sus álbumes de fotos cuando persigue a un hombre misterioso a través de la estación y *Amelie* corre tras Nino. El hombre que Nino perseguía aparece en fotos reconstruidas en todo su álbum. Él tiene la intención de que la identidad del hombre sea descubierta. Amelie decide devolver el álbum y además se interesa en el hombre que Nino busca. Después visita la tienda de pornografía, donde Nino trabaja, ella se entera de

que tiene otro trabajo en una feria. Establece una serie de pistas para que él la encuentre eventualmente.

Gina, una compañera de trabajo en el café, está harta de su ex novio Josef, quien celosamente la espía todo el día y murmura notas en una grabadora. Amelie remedia esto mediante el enamoramiento de él con otra compañera de trabajo, la hipocondriaca Georgette. Mientras tanto, sus juegos del gato y el ratón con Nino han capturado su atención y quiere reunirse con él también.

Amelie roba las cartas de Madame Wells enviadas por su marido y hábilmente crea una nueva carta en la que le pide perdón a su esposa por su infidelidad. La señora Wells recibe la carta y está encantada con la noticia de que su marido la quería, después de todo. Amelie le juega bromas a Colignon, quien insulta constantemente a Lucien.

Ella tiene visitas regulares con Raymond Dufayel, quien ha hecho varias veces el mismo cuadro de Renoir durante 20 años. Dufayel recuerda a Amelie que, aunque ayuda a los demás, descuida su propia búsqueda de la felicidad.

Amelie cita a Nino en la cafetería mediante una nota. Él llega tarde, pero aun así ella es demasiado tímida para hacerle frente, incluso cuando Nino está frente a ella enseñándole la nota. Mientras Amelie se aleja, Nino pide a Gina, compañera de Amelie, que hable con él en privado, para asegurarse de que es Amelie quien lo citó. Después de que Nino habla con Gina, ella ve que él es un buen hombre. Sin embargo, su ex novio Josef los ve juntos y después de que Georgette se harta de él, éste revela su observación incorrecta de que Nino y Gina salen. Amelie escucha esto y le cae como balde de agua fría.

En casa, Amelie llora mientras hornea un pastel. Sueña con una vida junto a Nino y se sobresalta cuando de repente el timbre de la puerta suena. Ella oye a Nino hablarle mientras ambos están separados por la puerta, pero ella no responde por que está demasiado nerviosa. Nino supone que ella no está en casa y desliza una nota debajo de su puerta, en la que le asegura que volverá.

Amelie se conflictúa y en ese momento encuentra una cinta de video personal del señor Dufayel, en la que la anima a perseguir al hombre que ama o se arriesgue a ser infeliz. Amelie se apresura a la puerta justo cuando vuelve Nino. Ella lo atrae sin decir una palabra y, finalmente, después de verse y besarse, bajo nuevas circunstancias, comienzan una relación. Algún tiempo después, Amelie y Nino continúan felices. Al final un narrador anima al público a que observe los detalles milagrosos de la vida que ocurren a cada momento.⁸⁸

⁸⁸IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0211915/synopsis?ref =tt_stry_pl, Fecha de consulta: 8 de agosto del 2013.

3.5. Escena relevante musicalizada con *Adagio para cuerdas Opus 11* en la película *Amelie*

A diferencia de pelotón, en esta película solo aparece en una escena que es la siguiente:

Escena 1 *Amelie*

Min: 0:36:26 - 0:38:56

Amelie prepara la comida en su cocina y mientras lo hace, canta una canción. Vierte la pasta sobre su plato y la espolvorea con queso rallado; hay lechuga, un vaso de vidrio verde, una vinagrera y lo que parece ser una barra de mantequilla sobre su mesa. Ella se dirige hacia su ventana y observa al señor Dufayel, quien come solitario y mira en la pantalla el reloj que da a la calle. Amelie cambia su semblante a una cara seria y reflexiva, se voltea y observa su mesa con toda la comida, voltea nuevamente para ver a Dufayel:

*AMELIE: Elle n' a jamais su établir de relations avec les autres.
Petite, elle était tou jours toute seule!*

En una nueva toma, un cuadro de una mujer con un perro en brazos se observa y la toma baja hasta mostrar a Amelie, quien come con un aspecto de enojo, mientras ve el televisor frente a ella. En él se transmiten imágenes en blanco y negro con un narrador que dice lo siguiente:

NARRADOR: Au soir d'une scintillante journée de juillet, tandis que sur les plages, les estivants s'amuse dans l'insouciance des beaux jours retrouvés, et qu'à Paris les badauds accablés de chaleur contemplant les premiers panaches des feux d'artifice traditionnels... Amélie Poulain qui l'on surnommait aussi la Mairaine des laissés-pour-compte, ou la Madone des mal-aimés, succombe à son extrême fatigue. Sous les fenêtres d'un Paris accablé de chagrin, des millions d'anonymes en deuil se pressent le long du cortège et lui témoignent en silence, l'incommensurable douleur de se sentir désormais orphelins. Étrange destin que celui de cette jeune femme dépossédée d'elle-même, pourtant si sensible aux charmes discrets des petites choses de la vie. Tel Don Quichotte, elle avait résolu de s'attaquer à l'implacable moulin de toutes les détresses humaines. Combat perdu d'avance, qui consuma prématurément sa vie. A vingt-trois ans à peine, Amélie Poulain, exsangue, laissait sa courte existence s'étoiler dans les remous du mal de vivre universel. Mais c'est là que l'attendait le regret lancinant d'avoir laissé mourir son père, sans qu'elle n'eut jamais essayé de redonner à cet homme asphyxié la bouffée d'air qu'elle était parvenue à insuffler à tant d'autres.

Amelie llora con tristeza e impotencia, mientras observa el documental, baja su cabeza y mira la televisión. Seca sus lágrimas con papel y al término del documental, Amelie se da vuelta como si se le ocurriera una idea.

3.6. *Adagio para cuerdas Opus 11 en la película Amelie*

Durante el corte en la escena anterior donde ella menciona su recuerdo de soledad, cambia de escena en la que ella observa un documental frente al televisor. El narrador describe una biografía póstuma de la vida de *Amelie*. *Adagio* surge con las primeras notas redondas sostenidas en el compás 1, a la vez que el movimiento de cámara directo hasta la visión furiosa de *Amelie* se desarrolla en la imagen.

La consecución de escenas en blanco y negro con los intercambios de las tomas de *Amelie* ante la televisión, coinciden con el movimiento de notas de la melodía principal. El rostro afligido de *Amelie* se enfoca mientras el tema musical tiene un punto de relajación y tensión.

La música también se desarrolla dentro del documental como diegética, luego extradiegética, al mismo tiempo en que *Amelie* ve y escucha el documental. Ella se expresa, por medio de sus lágrimas, sentimientos que le generan el hecho de que no ayudó a su padre como lo menciona el documental, en el que se aprecia como adaptación de su propia imaginación.

Amelie apoya los sentimientos de tristeza y melancolía que en *Pelotón* son distintos.

4. Los efectos de la música de *Pelotón* y *Amelie* en la audiencia

En el capítulo anterior se mostraron las sinopsis de las películas *Pelotón* y *Amelie*, se seleccionaron las escenas relevantes y se realizó el análisis musical de las mismas, con la interacción de las emociones percibidas en los personajes.

En este capítulo, se hizo un sondeo de opinión, se realizó el planteamiento del problema y la justificación del estudio; se definieron las características, el número de participantes, el encuestador y los ayudantes que llevaron a cabo las preguntas; los lugares para los estudios y finalmente el cuestionario general aplicado en todos los sondeos de opinión.

El estudio se desarrolló por medio de una versión estenográfica de cada uno de los sondeos de opinión, realizados en las carreras de: Ingeniería en Transporte de la UPIICSA, en Comunicación y Periodismo de la FES Aragón y en las carreras de Composición y Educación Musical de la ENM (actual Facultad de Música), en la materia de Música y Medios Audiovisuales.

Por último, se elaboró un análisis de resultados de los sondeos de opinión y se evaluaron las respuestas obtenidas en los participantes elegidos, de acuerdo a su percepción de las escenas y su apreciación de los sentimientos, emociones y significados de cada uno.

4.1. El uso del Sondeo de Opinión para determinar los efectos

El sondeo de opinión es una técnica de investigación cuantitativa y cualitativa, que se centra en la aplicación de un cuestionario a un grupo de personas con la intención de obtener y contrastar datos de cada uno de ellos.

A continuación se profundiza esta definición:

Un sondeo de opinión o una encuesta son métodos para recopilar información sobre las personas haciéndoles preguntas.

En la mayoría de los sondeos de opinión se usa un cuestionario estandarizado, y por lo general la información se reúne en una muestra de personas y no en toda la población.

Las personas realizan sondeos de opinión y encuestas por muchas razones, según sus distintos intereses.⁸⁹

Los pasos necesarios para realizar el sondeo de opinión son los siguientes:

El cuestionario consiste en varios ítems o preguntas, que pueden ser unos pocos y tomar unos minutos en responderse o hasta varios cientos que pueden requerir más de una hora en completarse. El cuestionario puede ser aplicado por un entrevistador cara-a-cara, por teléfono, por correo o entregándose al entrevistado para que él mismo lo llene (un cuestionario autoaplicado).

Los cuestionarios pueden incluir preguntas sobre una gran variedad de temas. Las preguntas pueden medir la conducta, opiniones o actitudes o las características personales de los entrevistados.

⁸⁹Michael W. Traugott, Paul J. Lavrakas. *Encuestas: Guía para electores*.p. 19.

El grupo de individuos entrevistados casi siempre consiste en una muestra seleccionada entre una población mayor. Con el objeto de utilizar la muestra para hacer inferencias sobre la población, dicha muestra debe seleccionarse de acuerdo a una manera científica utilizando métodos probabilísticos, o delimitando al público que se busca llegar. (Sic)⁹⁰

Al tener claro el procedimiento a seguir en el sondeo de opinión, se delimitó el planteamiento del problema:

En muchas ocasiones cuando el público observa una película, percibe la música, pero no determina el porqué de su utilización, ni su función dentro de ella, por lo que asigna diferentes interpretaciones, además asocia ciertos recuerdos, emociones y sentimientos.

Los objetivos de esta investigación, en lo que respecta a la comparación de interpretaciones entre diversas disciplinas académicas, hicieron que se eligiera a los estudiantes pertenecientes a las carreras de: Comunicación y Periodismo, por su preparación en temas relacionados con cinematografía y métodos comunicativos; las carreras de Composición y Educación Musical, afines a la música y medios audiovisuales, por su estudio y su preparación en los temas y técnicas de análisis relacionados con la música en la cinematografía; y por último, a los estudiantes de la carrera de Ingeniería en Transporte, para una percepción ajena al lenguaje cinematográfico o musical en las películas *Pelotón* y *Amelie*.

Las características del público como una muestra para este estudio se eligieron de la siguiente manera: grupos escolares de 5 a 30 personas; del turno matutino; que cursaron los primeros semestres de la carrera; de sexo masculino y femenino; edades entre los 18 a 28 años; de nivel licenciatura en Comunicación y Periodismo, Ingeniería en Transporte, Composición y Educación Musical; y nivel socio-económico medio.

Los profesores a cargo de los grupos fueron:

- M. en E. S. Francisco Charqueño Flores. Profesor de las Academias de Sistemas de Transporte y de la Unidad de Aprendizaje de Contexto Nacional, impartida en la carrera de Ingeniería en Transporte de la Unidad Profesional Interdisciplinaria de Ingeniería y Ciencias Sociales y Administrativas del Instituto Politécnico Nacional.
- Lic. Yazmín Pérez Guzmán. Profesora de la materia de Métodos de Investigación en Comunicación II, de la carrera de Comunicación y Periodismo de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, que pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill. Secretario Académico y Profesor de la carrera de Composición en la materia de Música para Medios Audiovisuales de la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música), que pertenece a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Debido al número de participantes y la disponibilidad de materiales e insumos, se realizó un sondeo de opinión en las aulas de las instituciones educativas visitadas, tales como: el

⁹⁰Michael W. Traugott, Paul J. Lavrakas. *Op. Cit.* p. 20.

aula 213 del edificio de Desarrollo Profesional Específico de la UPIICSA, perteneciente al Instituto Politécnico Nacional, en el caso de los estudiantes de Ingeniería en Transporte; el aula A-214 del edificio A-4 de la Facultad de Estudios Superiores Aragón, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, en el caso de los estudiantes de Comunicación y Periodismo; y el aula 1 del Laboratorio Institucional de Música y Medios Electrónicos de la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música), perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, en el caso de los estudiantes de la carrera de Composición y Educación Musical.

A continuación se presenta el cuestionario general del sondeo de opinión. Éste fue elaborado para la cobertura de los objetivos antes mencionados, en relación a la percepción de los alumnos al ser expuestos a la música de *Adagio para cuerdas Opus 11*. Se realizó también la selección y edición de escenas de acuerdo a la aparición de esta pieza en las películas *Amelie* y *Pelotón*. Esta selección de escenas difiere con la del capítulo anterior, por la disponibilidad de tiempo de los participantes, esto motivo que en algunos casos, la numeración de las escenas fuera diferente.

En el desarrollo de los sondeos se realizaron preguntas enfocadas en cada disciplina, para el análisis del contraste de opiniones.

El cuestionario se divide en tres etapas:

- Preguntas generales sobre la música y el cine.
- Preguntas generales de la música *Adagio para cuerdas Opus 11*.
- Preguntas generales de las escenas seleccionadas de la película *Pelotón* y *Amelie* donde aparece *Adagio para cuerdas Opus 11*.

La guía del cuestionario se enlista a continuación:

Preguntas iniciales generales sobre la música y el cine

¿Cuándo ven una película, ponen atención a la música de las escenas?

¿Qué piensan de la música dentro de las escenas de una película?

¿Encuentran diferencias en la música que se utiliza dentro de las películas?

¿Cuáles?

¿Recuerdan la música de alguna película?

¿Cuál película?

Se escucha la música de Adagio para cuerdas.

¿Les recuerda algo la música?

(Si responden afirmativamente) ¿Qué recuerdo les trae esta música?

¿Qué expresa la música?

¿Cómo se sienten físicamente al escuchar esta música?

¿Cómo se sienten emocionalmente al escuchar esta música?

Preguntas específicas de cada una de las escenas de las dos películas

¿Qué hace la escena?

¿Qué expresa la música en la escena?

¿Qué hace la música en la escena?

¿Qué pasaría si no hubiese música en la escena?

¿Qué pasaría si la escena tuviera otra música?

¿Qué efecto dramático creen que genera la música en la escena?

¿El ritmo de la imagen de la escena va de acuerdo al ritmo de la música?

¿Qué narra la escena?

¿Qué narra la música en la escena?

¿Qué personajes interactúan en la escena?

¿Qué actitudes se perciben en los personajes durante el desarrollo de la escena?

¿Cómo responden físicamente los personajes ante las acciones de los otros durante la escena?

¿Con qué personajes interactúa la música en la escena?

¿En qué situaciones se vincula la música dentro de la trama?

¿Con qué sentimiento o emoción relacionan la música dentro de la escena?

¿Qué situaciones o recuerdos les evoca la música dentro de la escena?

¿Qué otras diferencias encuentras en el uso de la música de cada escena?

¿Qué opinas acerca del uso de la música para las dos películas?

¿Cuál es tu interpretación general a cerca de la música en las dos películas?

A continuación se presenta el desarrollo de cada uno de los estudios, en su versión estenográfica, donde aparecen las intervenciones de los alumnos participantes y el encuestador, esto se observa en los videos grabados en el disco anexo.

4.2. UPIICSA-IPN

El día 29 de octubre del 2013, en el Aula 213 del edificio de Desarrollo Profesional Específico de la UPIICSA del Instituto Politécnico Nacional, se realizó el primer sondeo de opinión a los alumnos de la carrera de Ingeniería en Transporte, donde el profesor en turno M. en E.S. Francisco Charqueño Flores, fungió como encuestador y el presente tesista se desarrolló como camarógrafo y secretario:

Encuestador: Cuando ven una película ¿ponen atención a la música de las escenas?

Los alumnos mencionaron que sí, que la música da el ambiente, da el momento, llega el sentimiento que te está pasando, para sentir la música, para que haga sentir estar en la película, estar en el momento, como estar enfatizado.

Encuestador: ¿Qué piensan de la música dentro de las escenas en la película?

Se mencionó que tiene que tener relación con la película, el tema de la que trata, con la escena, porque es sustancial que la música concuerde con los sentimientos que quiere transmitir. Que se escoge de acuerdo a la escena para que no sea muy fría o se cuelgue mucho hacia la escena. Que la música es muy importante porque le da el sentido.

Encuestador: ¿Encuentra diferencias en la música que se utiliza entre las películas? y ¿Cuáles? ¿Qué otro tipo de películas que hayan visto tienen comparativo con éstas?

Los alumnos dijeron que varían mucho, depende del tipo de película que sea. También podría ser en el enfoque de la película, aunque hablen del mismo tema. Otro dijo que la música se usa para vender a la película, porque obviamente en la vida real no sucede y otra persona mencionó que las películas mudas pueden llegar a transmitir lo mismo. Otro mencionó que la finalidad de poner la música en alguna escena sería como que transmitir un sentimiento.

Música puesta...

Encuestador: ¿Les recuerda algo a esta música?

Mencionaron ubicar a la de la película, las escenas, otros mencionaron imaginar, sentir tragedia y otros recuerdos como el llanto de un familiar.

Encuestador: Ok, entonces sería prácticamente lo que te expresa la música y los recuerdos que te trae la música.

Mencionaron que al ver las escenas con la música, directamente ya lo relacionaban con ese tipo de escena, pero si no hubieran visto escenas de las películas, lo relacionarían esa música con sentimientos como la tranquilidad.

Encuestador: Entonces sería... eso sientes físicamente tú, tranquilidad... ¿No te evoca ningún recuerdo?

Mencionaron que al ver ya las escenas de la película ya tienen un pensamiento orientado a ellas, pero refirieron a que si no hubieran escuchado antes la pista refirieron sensaciones de relajación, sueño, otros no les recuerda algo especial y otros a las películas.

Encuestador: ¿Cómo se sienten emocionalmente o como se sintieron emocionalmente al escuchar lo que es la música de *Adagio para cuerdas Opus 11*?

Unos alumnos refirieron relajación, otros muerte, otros estados reflexivos.

Preguntas de las dos películas

Encuestador: ¿Qué les transmitió la primera escena?

Los alumnos refirieron sentimientos como la tristeza, la presencia de guerra, muertes, destrucción, crueldad.

Encuestador: Y ¿qué sentiste, por ejemplo, qué te evocó, qué te transmitió la escena de *Amelie*?

Un alumno refirió que le parecía el personaje que era una solterona.

Encuestador: ¿Que era una solterona? ¿Qué más?

El alumno respondió que el personaje de *Amelie* no sabía que hacer de su vida, que ella siempre está triste, no sabe qué hacer, soledad, problemas, guerra, las muertes, y ella preocupándose por ella misma.

Encuestador: La música, ¿qué fin tiene en este tipo de escena?, por ejemplo para *Pelotón*.

Los alumnos comentaron que hace reflexionar a la gente sobre la crueldad de los seres humanos, cómo puede llegar a ser; darle seguimiento, darle una característica a lo que es la escena; que es como una herramienta que utilizan las películas para darle una climatización; que la música también tiene que ver con las palabras, que mezclada con la voz del protagonista, hace analizar la situación en la que se encuentran; que la música identifica la misma película.

Encuestador: ¿Qué pasaría si no hubiera música en la escena?

Los alumnos dijeron que sería más equitativo, porque sigue diciendo que la música sigue vendiendo escenas, otros contrastaron con la idea de que la música es como lo que le da entrada a la película.

Encuestador: Para la escena número dos, ¿qué pasaría si la escena tuviera otra música?

Mencionaron que podría tener una visión de acción, como *Rambo*.

Encuestador: Y en la escena número cuatro ¿genera un efecto dramático la música en la escena?

Comentaron que sí, que genera un impacto, o que cambia la perspectiva y la percepción.

Encuestador: En esta escena, ¿el ritmo de la imagen de la escena o de las acciones va de acuerdo al ritmo de la música?

Dijeron que depende del sentido que se quiere dar a la escena.

Encuestador: En la escena número tres ¿qué narra la escena?

Los alumnos mencionaron que fue como un pensamiento.

Encuestador: Y en el caso de *Amelie* ¿qué narra la escena?

Mencionaron que no vieron la película, así que no saben si ella fue la que pasó eso o se imaginaba que estaba ahí.

Encuestador: Para ti ¿qué narraba, qué te evocaba la música?

Al parecer de los alumnos, aludieron a que es como si se estuviera imaginando también la música.

Encuestador: ¿Qué personajes interactúan en la escena seis de *Pelotón*?

Identificaron a un negro con otra persona, después es el capitán con otro soldado, a un protagonista.

Encuestador: ¿Alguna otra persona con algún otro comentario?

Mencionaron que fue muy interesante eso de cómo arrojaron los cuerpos que aparecen ahí.

Encuestador: Ahora vamos a ver con *Amelie* ¿qué actitudes perciben en los personajes durante el desarrollo de la escena?

Percibieron que cambia mucho de humor.

Encuestador: Con respecto a la segunda escena de *Pelotón*, ¿qué actitudes perciben en los personajes durante el desarrollo de la escena?

Mencionaron la actitud egoísta, y justicia.

Encuestador: ¿Cómo responden físicamente los personajes en las acciones de los otros durante la escena?

Identifican las acciones como agresiones, impotencia, repudio, agresión, tristeza, alegría.

Encuestador: ¿Por qué alegría?

Dijeron que había un compañero que estaba de acuerdo con el soldado que estaba golpeando a alguien y se reía.

Encuestador: En la escena número cuatro de *Pelotón* ¿con qué personajes interactúa la música en la escena?

Mencionaron que entre los mismos soldados, y los tonos más fuertes son para el protagonista cuando habla.

Encuestador: Y con relación a *Amelie* ¿con qué personajes interactúa la música en la escena?

Dijeron que con los de la televisión, con el hombre de la ventana.

Encuestador: ¿Qué situaciones en relación a lo que es la tensión, la pelea, la alegría, se vincula la música dentro de la trama en la película de *Pelotón* en la escena número seis?

Mencionaron cuando empieza a aventar a los muertos en el suelo, cuando se va y les pide amistad, eso lo vio como alegría de él, cuando dicen el número de hijos que hay y que siguen todavía.

Encuestador: Para el caso de *Amelie* ¿cómo ven las situaciones de tensión, alegría, tristeza, qué emociones perciben con relación a la trama de ese tipo de escena?

Dijeron las emociones de soledad, tristeza, alegría, nostalgia.

Encuestador: En la escena número dos ¿con qué sentimiento se relaciona la música dentro de la escena?

Mencionaron la tristeza.

Encuestador: ¿Qué situaciones o recuerdo les evoca la música dentro de la escena de *Amelie*?

Una alumna dijo que nada en especial.

Encuestador: ¿Y con relación a la escena número tres de *Pelotón*?

Dijeron que provoca reflexión.

Encuestador: ¿Qué otras diferencias encuentras en el uso de la música de cada escena?

Mencionaron los momentos en que, en algunas, son más de acción, otras de tristeza al ver todas las cosas que hacen. Otros dijeron que en la de guerra es de acción, sí hay tristeza pero en la de acción es un poco más fuerte.

Encuestador: ¿Qué opinas acerca del uso de la música para las dos películas?

Mencionaron que es un gran factor para que se noten más, que influyen mucho en el sentido, incluso en el éxito de las escenas, que te reflejen algo, no nada más porque están bien grabadas o bien actuadas, es necesaria la música.

Encuestador: Vamos con la última pregunta ¿cuál es tu interpretación general acerca de la música en las dos películas?

Una alumna mencionó que hay diferencias con la segunda, porque en cada una se quiere dar un enfoque diferente, en la primera se quiere dar un efecto de nostalgia en el sentido humanístico y en la segunda es más una nostalgia personal, cuando uno no sabe qué hacer, esa es la atención que pone la música en una y otra película.

Encuestador: Si no hay otra opinión les agradezco su participación para este sondeo de opinión, muy amables.

4.3. FES Aragón-UNAM

El día 8 de Noviembre del 2013, en el Aula A-214 del edificio A-4 de la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la Universidad Nacional Autónoma de México, se realizó el segundo sondeo de opinión a los alumnos de la carrera de Comunicación y Periodismo, donde la profesora en turno Lic. Yazmín Pérez Guzmán, permitió al presente tesista fungir como encuestador, camarógrafo y secretario frente a su grupo:

Encuestador: Antes de comenzar les haré unas preguntas en general para así hacerlo más dinámico. Cuando ven una película, ¿ustedes ponen atención a la música de las escenas?

Los alumnos respondieron afirmativamente.

Encuestador: ¿Por qué y de qué manera?

Mencionaron que unirla con la escena, que se percibe de forma más inconsciente, que aunque no le entiendas a la escena, la música te ayuda a entenderle, que en una película o en cortometraje, la música ayuda realmente a darle sentido.

Encuestador: ¿Considerarían ustedes importante la música dentro de las escenas de una película?

Dijeron que Sí.

Encuestador: ¿Por qué?

Porque da ese seguimiento a lo que es la imagen al video, por que ayuda a entender mejor la escena que se está viendo.

Encuestador: ¿Encuentran diferencias en la música que se utiliza dentro de las películas, por qué y cuáles son?

Unos mencionaron que no hay una diferencia tal en la melodía, otros que depende de cómo manejen la música, otros que en películas más serias generalmente es banda sonora. También en algunas películas hay cierto manejo de los géneros.

Encuestador: ¿Recuerdan la música de alguna película y cuál película recuerdan? La que más les venga a la mente.

Mencionaron las películas de *Gladiator*, *El Ojo de Tigre* de *Rocky* o la de *Misión Imposible*, *El Rey León* y *Armagedón*.

Encuestador: Ahora vamos a escuchar una música, el fragmento de una música que está compuesta por un compositor americano de nombre Samuel Barber, el nombre de la obra es *Adagio para cuerdas Opus 11*. Ahora que escucharon la música, ¿ésta les trae algún recuerdo en particular?

Algunos No y otros Sí.

Encuestador: ¿Para ti que recuerdas?

Mencionaron recuerdos como en un pueblito y estaba mucha neblina, otro un funeral.

Encuestador: ¿Por qué?

Dijeron que porque suena angustioso.

Encuestador: ¿A ti?

Mencionaron que les atrajo la imagen como de unos niños jugando; otros, películas; otros, escenas como de personas sufriendo una partida, escenas de guerra.

Encuestador: De lo que escucharon, ¿qué sienten que expresa esa música?

Mencionaron que expresaba tristeza, soledad, angustia, misterio, añoranza, separación (de dos personas), abandono, pérdida y muerte.

Encuestador: ¿Cómo se sienten ustedes físicamente al escuchar esa música?

Mencionaron sentir ansiedad, indiferencia, cansancio y decaimiento.

Encuestador: Ahora vamos a comenzar a ver las escenas, veamos una por una para hacer las preguntas correspondientes a cada una, ésta es la primera de la película *Pelotón* de Oliver Stone. ¿Qué hace la escena, qué sienten que hace?

Uno dijo que está situando, está contextualizando dónde se va a desarrollar toda la película, mostrando a los soldados como están sufriendo, está acentuando que la película va a ser una

tragedia, dijeron que hacen que tú manejes un sentimiento de acuerdo a la música, orientar la percepción de la película.

Encuestador: ¿Qué expresa la música en esta escena en particular?

Dijeron que expresa angustia, desesperanza y muerte.

Encuestador: ¿Qué pasaría si no hubiese música en la escena?

Mencionaron que podría confundirse el contexto con una película de acción, ansiedad porque no escuchas nada, al no oír nada te da ansiedad, se vería la ansiedad de los personajes, el contexto de que son rudos o probablemente se van a divertir en la guerra.

Encuestador: ¿Qué pasaría si la escena tuviera otra música?

Mencionaron que cambiaría su percepción sobre la película, llamaría más, porque la escena es muy lenta.

Encuestador: ¿Qué efecto dramático creen que genera la música en la escena?

Dijeron que un círculo continuo de desesperanza y muerte.

Encuestador: ¿El ritmo de la imagen de la escena va de acuerdo al ritmo de la música?

Mencionaron que sí.

Encuestador: ¿Por qué? Y cuenten ¿en qué particularidad se dieron cuenta?

Comentaron que en los rostros tristes que vas viendo de todos los personajes, se puede ver que al principio la música es como muy uniforme y al momento que pasan los cuerpos cuando suena más el violín. También puede ser de que son nuevos, mantienen la vista al frente y eso se ve acorde en la música, pues se mantiene en un clímax. Suben el tono y el volumen cuando toman las caras.

Encuestador: En general de la escena ¿qué es lo que narra, qué les narra?

Respondieron que la llegada de Charlie Sheen a la guerra.

Encuestador: ¿Qué les narra la música en la escena?

Que les va a ir mal, que están perdidos, la calma previa a la tormenta.

Encuestador: ¿Qué actitudes perciben de los personajes dentro del desarrollo de la escena?

Dijeron nerviosismo, asombro, desorientación, confusión, angustia, ¡dios mío, ¿a qué vine?!

Encuestador: ¿Cómo responden físicamente los personajes ante las acciones de los otros personajes, durante la escena?, ¿cómo se interactúa físicamente entre ellos?

Mencionaron que ellos con burla y los que responden con cara de desesperación, de intriga, como que los novatos quieren hacerse chiquitos y como que están soñando una pesadilla algo así y los que se burlan, porque ya se van dicen ya vas a vivir el infierno que yo sentí.

Encuestador: ¿Con qué sentimiento o emoción relacionan la música dentro de la escena? ¿qué les transmite?

Contestaron nostalgia, resignación, tristeza y angustia.

Encuestador: ¿A ustedes les recuerda algo que han vivido?

Uno mencionó que venía del Estado de Michoacán, hubo un tiempo donde el problema del narcotráfico estaba en todos los medios de comunicación, espantando a las personas y era como el sentimiento de que ¡yo me quiero ir, no quiero estar aquí! podría recordarme eso.

Encuestador: ¿En qué situaciones se vincula la música dentro de la escena, en que partes dentro de las acciones?

Uno dijo que cuando ven a los muertos y otro mencionó cuando ven como mueren.

Encuestador: Vamos a ver la segunda escena, primero vamos a ver el contexto, el previo y después la acción musicalizada. Esa fue la escena dos, aquí ¿qué hace la escena?

Mencionó que te hace enojar.

Encuestador: ¿Por qué?

Dijeron que muestra un aspecto por decir de lo que no esperabas, por decir de lo inicial o sea tu esperas que sea algo equitativo al inicio, de que ejército contra ejército, pero aquí el contexto es ejército contra pueblerinos humildes que nada tiene que ver.

Encuestador: ¿Qué sientes que expresa la música en la escena?

Comentaron que la parte con música te da coraje y la parte sin música te da tristeza por los afectados.

Encuestador: ¿Qué pasaría aquí, si donde no hubiera música hubiera y donde sí la hay ya no la hubiera?

Dijeron que podría hacer pensar a la audiencia que va a venir algo que va a cambiar eso que están pasando, puede ser tal vez podría uno pensar que el ejército contrario va a iniciar el combate cualquier cosa puede entrar a la escena.

Aludieron a que el momento de música y la no música es como la catarsis, está subiendo, subiendo y de repente va la música de bajada y diciendo bueno ¡ya se fregaron!, otro mencionó que podría quitar el sentimiento de coraje porque el mismo público puede decir, bueno ya que se compra la película le pueden quitar la misma, o sea ya no, se salen de la sala de cine sin ese sentimiento de coraje y ya no. Otro mencionó que si no hubiera música nunca enfocarías tu atención, bueno no a las personas afectadas, sino lo que seguiría con los de la escena.

Encuestador: Otra música de esta escena y bueno, de la parte que tiene la música obviamente, la música que acabamos de escuchar ¿dónde se desarrolla la escena?

Encuestador: Ahí donde empieza la música, ¿el ritmo de la imagen de la escena va de acuerdo al ritmo de la música?

Mencionaron que Sí.

Encuestador: ¿A la par o disparateo o cómo va?

Dijeron que como que la escena es más fuerte pues vemos gente golpeada, casas que se están quemando, la niña que está a punto de ser violada y la música es demasiado lenta pero queda por que está demostrando el punto de desesperación de las personas.

Encuestador: ¿Aquí que nos narra la escena desde el principio hasta el final?

Dijeron que los abusos de parte de la guerra y la arbitrariedad de los soldados.

Encuestador: Y la música en específico cuando aparece, ¿qué nos empieza a narrar?

Mencionaron tragedia e injusticia.

Encuestador: ¿Aquí cómo van interactuando los personajes entre ellos?

Mencionaron que hay mucha tensión, al grado que es violento para ellos, al grado que hay una forma diferente de relacionarse por tanta tensión.

Encuestador: ¿Y cómo son las actitudes de los personajes?

Dijeron hostiles, subversivas y racistas.

Encuestador: ¿Cómo se ven las expresiones faciales de los personajes? ¿cómo se percibe la actitud física de los personajes?

Contestaron que se veían cansados, paranoicos, fastidiados, cínicos y tensos.

Encuestador: ¿Con qué sentimiento o emoción relacionan la música dentro de las escenas? ¿qué emoción transmiten?

Mencionaron tristeza y lástima.

Encuestador: ¿Qué les recordó la escena a ustedes?

Un alumno dijo que le recordó otra película, la de el *Soldado Ryan*.

Encuestador: Veamos la siguiente escena. ¿en ésta escena que hace la música? En general ¿qué hace la escena?

Mencionaron que sigue siendo la misma realidad pero en diferentes momentos los que van ocurriendo.

Encuestador: ¿Se dieron cuenta de algo en particular a diferencia de las otras escenas en cuestión de la música?

Uno mencionó heroísmo, otro dijo que en la película se supone está la emboscada y precisamente el que mató a la señora lo engaña y se van juntos y lo deja solo, dice que se había muerto.

Encuestador: ¿Perciben algo en la música o es el mismo fragmento?

Dijeron que se vuelve más aguda.

Encuestador: ¿En qué momento se vuelve más aguda?

Comentaron que cuando está acorralado y cuando no llegaron a tiempo. Otro mencionó que no sintió eso, sino que eran fragmentos diferentes lo que se ponen en la escena, otro más dijo que no sintió que fuera más aguda, sino que se subía el volumen y en cinco minutos se escapa, se hace referencia de que ya se van.

Encuestador: Vamos a ver la última escena de ésta película. Aquí hubo escenas donde marcaron mucho las expresiones ¿ahí que pasaba con la música?

Mencionaron que se escuchaba más alto, cuando él ve a Dafoe que ya lo están llevando y cuando ve la cara de Dafoe casualmente ya está muerto, pero se mueve hacia donde está Charlie Sheen, entonces cuando enfocan a los dos amigos entrañables, dentro de la guerra claro, y es cuando la música se escucha más alto.

Encuestador: ¿Y el ritmo de la imagen cómo lo perciben?

Dijeron que lento y va de acuerdo a la música esa secuencia, otro mencionó que como que esta vez la melodía tenía la función de decir hasta aquí está todo y la escena ya... uno más dijo que las dos escenas, en las dos partes de la escena donde ponen música, para representar que lo del principio si se cumplió, si les fue mal y en la parte donde no hay música es como de ya... y otro más comentó que en la parte si marca como el final, pero podemos decir que todas las guerras son iguales, va a haber muertos, va a haber tragedia, pero iba a ser lo mismo con los sentimientos de acuerdo, aunque se termine ese hecho puede ocurrir otro y habrá los mismos sentimientos de por medio.

Encuestador: ¿Charlie Sheen que va diciendo, lo alcanzan a escuchar?

Alumno: Darse cuenta de la desesperación que es la guerra, la desesperanza que da y lo que básicamente dice es, que ya hay que regresarse a casa, que extraña a su familia y a sus cosas.

Encuestador: Ahora él menciona un discurso, que tenían cierta disputa entre los coroneles, lo maneja así por la posesión de su alma, ahí ¿cómo relacionan el sentimiento de la música?

Dijeron que prácticamente los envuelve porque habla de que si la lucha que teníamos era entre nosotros.

Encuestador: ¿Me pueden decir hacia quién era dirigida la película? ¿a quién se la dedican?

Mencionaron que a los soldados.

Encuestador: ¿A quién no?

Dijeron que a las víctimas.

Encuestador: Veamos la escena de *Amelie*. ¿Aquí que hace la música, con la escena? ¿Qué función cumple?

Aludieron a que marca el cambio de opinión de ella, porque al inicio ella da un discurso de que ella siempre estuvo sola y no se pudo relacionar con los demás y la vemos llorando con la música triste de que ve que de seguir así va a acabar mal.

Encuestador: ¿La música la está escuchando ella?

Comentaron que probablemente ella no, pero la ocupan para que el espectador vea lo que ella está sintiendo.

Encuestador: ¿Y qué siente?

Dijeron que tristeza al ayudar a los demás y ve que ella la desperdicia.

Encuestador: ¿Qué diferencia encuentran ahora ya que vieron los fragmentos de las dos películas, entre la música de *Pelotón* y la música de *Amelie*?

Comentaron que una es una guerra externa y la otra es interna por lo que *Amelie* está sintiendo. Otro dijo que en la articulación de la melodía porque se basa en bajos en agudos, al final usan los violines, en la mitad cuando fue el desastre utilizaron el bajo y ahorita se usó menos.

Comentaron que en *Pelotón* se marcaba continuidad y en *Amelie* se marca presión, una tristeza de que puede pasar algo.

Dijeron que en todas son más lentas, aquí como que con más ritmo y la parte de en medio que se escucha más, marca el conflicto y después el final es la solución o que no hay soluciones, en la parte media es el conflicto. Otro dijo que sí encuentra diferencia en la manera de percibirlo, porque en la película de guerra es para marcar el camino de tristeza de los personajes y *Amelie* que es una película muy inocente, es para marcar empatía con el personaje de que ella es tan inocente que piensa que dedicándose a ella no puede dedicarse a los demás, entonces es marcar la inocencia del personaje con la música.

Encuestador: Precisamente en eso de la hipertextualidad me pueden decir ¿qué pasaría cuando escuchen esta música en otro tipo de película? ¿cómo lo asociarían? o ¿con qué imágenes?

Dijeron que sabían qué esperar, que hay próximo un evento triste o una realidad cruda, porque de una u otra manera sea físico como la guerra o existencial como *Amelie*, siempre será cruda y nos oprime el corazón sea el personaje principal o no.

Encuestador: ¿Ahora en las dos películas quien describe a quien, las escenas a la música o la música a la escena?

Mencionaron que la música a las imágenes, al menos en la primera película porque vemos la imagen, pero es la música la que te da la intención o el sentimiento de... y en *Amelie* ella ya está llorando, ahí sí sería viceversa.

Encuestador: Muchas gracias por su participación.

4.4. Escuela Nacional de Música-UNAM

El día 3 de diciembre de 2013, en el Aula 1 del Laboratorio Institucional de Música y Medios Electrónicos de la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música) de la Universidad Nacional Autónoma de México, se realizó el tercer y último sondeo de opinión a los alumnos de la carrera de Composición en la materia de Música para Medios Audiovisuales, donde el profesor, Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill permitió al presente tesista fungir como encuestador, camarógrafo y secretario frente a su grupo:

Encuestador: Buenos días antes que nada gracias por estar acá, ahorita lo que vamos a hacer es proyectar unas escenas de dos películas primero es la película de *Pelotón* de Oliver Stone en la década de los 80 y *Amelie* de los 2000. Estas películas son base para el estudio de esta tesis, básicamente les haré preguntas acerca de la música y las películas. Son rápidas las preguntas, son tres fragmentos de *Pelotón* y uno de *Amelie*, es donde viene inserto del *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber, ya lo habíamos comentado en algunas ocasiones particulares con algunos otros, en general es un compositor estadounidense del Siglo XX, por ahí de los años 30 a 60. Su época en general, y esta es su obra más significativa y muchas de las producciones audiovisuales la retoman. Vamos a escuchar primero lo que es un fragmento de *Adagio para cuerdas* y ahorita hacemos las preguntas.

Encuestador: ¿Me podrían decir que orquestación tiene la música? ¿Qué predomina en general?

Mencionaron que es una orquesta de cuerdas nada más.

Encuestador: ¿Creen que el efecto de la música sería el mismo con otro tipo de instrumentación?

Dijeron que no, porque el cliché generalmente es utilizar cuerdas para ciertos momentos, no se imaginan cómo suena eso con metales.

Encuestador: ¿Algún otro?

Comentaron que igual y no con metales y él... (inaudible) cambiaría la visión o el sentimiento, por ejemplo el fraseo más largo de repente se antoja como un juego de cañas por ejemplo. Otro dijo que no sería el mismo, cambiaría por el timbre de cada instrumento, cambiaría, daría como otro significado, igual colores diferentes, meter, no sé, tal vez instrumentos de viento daría otro color. Que sería mucho más difícil hacerlo con instrumentos de viento, porque son notas muy largas y se quiere como esa continuidad y largueza, no hay, yo creo que no hay otra opción mejor que las cuerdas.

Un alumno dio un ejemplo, cuando cada compositor, cuando tiene pensada una obra obviamente tiene pensada la instrumentación, no duda que se pueda hacerlo y que tenga una cierta emotividad sí, por la armonía, por el juego que tiene las voces pero no sería lo mismo. Principalmente porque el compositor así la pensó.

Encuestador: Siguiendo pregunta ¿qué modo es el que predomina en la música? ¿qué pueden percibir en general? ¿por qué tonal?

Mencionaron que no suena atonal, que no suena tonadísimo.

Encuestador: ¿El ritmo de la música es constante o tiene algún tipo de variación en el ritmo?

Dijeron que eran como dos voces que se van cambiando porque se escucha que se queda sostenida una y la otra hace figuras muy lentas y después la de abajo hace figuras sostenidas, otro dijo que hace como especie de capas.

Encuestador: ¿A ustedes en particular les recuerda algo esta música, alguna situación, que ustedes hayan vivido?

Uno dijo películas, a su clase de orquestación, a otra área parecida, la quinta sinfonía, y un alumno dijo que quizá, no una situación particular no, muchas de repente, podría encajar en muchas partes, sobretodo una especial por ahí, como en un réquiem, parte de una obra más grande.

Encuestador: ¿A ustedes les despierta algo en general la música, los sentimientos, en este caso qué emoción, qué sentimiento les despierta?

Mencionaron que nostalgia probablemente, otro dijo que lo ubicaría si la relacionara con alguna imagen igual y despertaría más emoción, otro dijo que alguna especie de sentimiento solemne y uno más confirmó que tristeza o melancolía, pero también un poco de esperanza porque va ascendiendo, como que da ese sentimiento de esperanza.

Encuestador: Ahora si vamos a ver lo de los fragmentos, vamos a empezar con el primero de la película de *Pelotón*, es el inicio de la película.

Se pone la escena.

Encuestador: Bueno ese es el primer fragmento en general ¿que sentimientos o emociones les provoca la música junta como la escena?

Mencionaron que toda la guerra, se ve el cansancio de los soldados que ya están activos y el miedo de los nuevos, incertidumbre de qué va a pasar, ver los cuerpos.

Encuestador: Digamos que el doblaje se hizo para hacerlo más fácil, para entender los diálogos y ver qué relación había. ¿Alguna otra emoción que hayan percibido ahí?

Mencionaron que incertidumbre, hay una parte donde llamó mucho la atención, mucha disonancia que es justamente cuando están aventando los cuerpos, ahí se enfatiza muy bien y cuando la melodía va en ascenso suena como esperanzadora; uno se puede imaginar cosas al ver cómo va saliendo el sol entre los árboles y se ve la luz.

Encuestador: Ahora, también precisamente con lo que comentabas, la música entonces ¿tiene interacción con los personajes o es independiente de ellos?

Dijeron que sí hay interacción.

Encuestador: ¿Que otro momento?

Comentaron que la música está pensada para los personajes, o sea para que tú veas la visión del personaje, para que tú sientas lo que siente el personaje. Otro dijo que Sí, definitivamente no está puesta al azar.

Encuestador: ¿Ustedes se imaginarían que pasaría si no hubiera música en la escena, como sería?

Un alumno mencionó que sería mucho más cruda la escena, más pesada en el aspecto de que todo se enfocaría; ahora si a los que estás viendo, los cuerpos, sería un punto crítico en esa escena, entonces se enfocaría más como la atención que existe ahí de lo que sucede.

Otro dijo que sí, la música le da ese impacto a la escena; por ejemplo está donde están aventando los cuerpos, creo que si no tuviera la parte musical no reflejaría tanto, ni siquiera uno lo sentiría como de, ¡no manches! los cuerpos, pasaría como un poco desapercibido.

Un alumno comentó que sí sería como una escena, o sea más común, sería visto como de pasada, de nada mas está pasando ésta, apenas está iniciando la película, pero con la música ya te está diciendo que esto va a acabar todo mal y que va a hacer muy triste el asunto, ya te está anunciando la música como se va a desarrollar.

Otro mencionó que no se contextualizaría en su nivel, puro drama. Y un alumno más dijo que parecería documental.

Encuestador: ¿Que otro tipo de música creen que pueda quedar en esta escena y me podrían explicar por qué?

Mencionaron que quizá la otra cara de la guerra, el otro tipo de música que se ha hecho para las otras películas de guerra: muchos tambores, muchas percusiones, muchos movimientos, dejar los espacios abiertos de la orquesta de cuerdas, más ritmo y eso podría enfocar más como a esta gloria del ejército, otro dijo que dependiendo de lo que quieras transmitir, eso va a depender la selección de música que hagas, a lo mejor puedes ver esa imagen en tono sarcástico, en tono de burla y poner música o en tono de glorificarlo, vas a utilizar otro tipo de melodía con otra orquestación distinta pero necesitarías como tener bien identificado que quieres transmitir.

Encuestador: Ustedes, así en general ¿podrían recordar alguna pieza en especial que podría quedar bien aquí en esta escena?

Mencionaron la marcha del soldado bufonesco.

Encuestador: ¿Aquí hay sincronía y el ritmo de la música, cómo se van dando las acciones y el ritmo de la música que tiene?

Respondieron que Sí.

Encuestador: Vamos a pasar a la siguiente escena, es igual de *Pelotón* y aquí quiero hacer hincapié en lo siguiente, es una escena que tiene un desarrollo previo donde está sin música y luego ya empieza la música, quiero que pongan mucha atención en los movimientos de los actores sin la música y luego ya con la música para seguir con las preguntas.

Se ve el segundo fragmento.

Encuestador: Este fue el segundo fragmento, aquí que logran percibir entre los personajes y la música cuando empieza a aparecer.

Mencionaron resignación, que ya estaba todo perdido, o sea la música ya era la culminación de la escena.

Encuestador: ¿De la acción no?

Respondieron que Sí.

Encuestador: ¿Qué otra cosa, que más iba dándose digamos entre los que empezaba la música y, qué más veían en la imagen?

Contestaron que se enfocaba en lo que sentía el personaje de Charlie Sheen, o sea el que está siempre en contra de lo que hacen los demás y que ve que ya están quemando todo; y así que también ya es su visión de que ya ni modo de que ya todo se fue.

Otro alumno dijo que cuando aparece la música es como si polarizara los sentimientos o sea se vuelve como muy... se me va la palabra, como de este personaje que siente todas las atrocidades que se están haciendo ahí y por el otro lado seguimos viendo que están quemando a la aldea, entonces siento que polarizan ese sentimiento como de culpa que siente este personaje.

Encuestador: ¿En general en la parte donde no hay música pensarían que sería bueno o ustedes le pondrían música en ese fragmento y por qué?

Mencionaron que por sí sola es dramática, yo creo que sería exagerado ponerle música, la escena era demasiado cruda y entonces la intención era que el espectador pusiera especial atención en el diálogo y en lo que estaba sucediendo y en lo que estaba viendo, la música hubiera funcionado como distractor o hubiera tenido un papel para enfatizar cierta emoción, pero la escena de por sí ya era demasiado cruda, para mí hubiera sido exagerado ponerle algo (música), hubiese sido demasiado.

Otro dijo que estuvo pensada así para que hubiera un diálogo porque después, ya que empieza la música ya no hay ningún diálogo no, estaba pensado para eso, primero dar una intención así para hablada y después, como bien decía ella, culminar con la música para darle otra visión al término.

Otro mencionó que no necesita porque hay diálogos, la música ya aparece cuando empiezan a quemar y a destruir todo.

Encuestador: ¿Y qué hubiera pasado en la parte donde sí hay música, qué pasaría si no hubiera música ahí?

Un alumno mencionó que igual como decían en lugar de suavizar o de abstraer ese sentimiento de culpa hubiéramos seguido con el drama, hubiera tenido más impacto porque lo cierto es que cuando se empieza a quemar la choza la música sí suaviza la acción, sin la música hubiéramos tenido la misma continuidad dramática del punto anterior que era de asesinato, pelea y demás.

Otro dijo que estaría esperando que la escena todavía siguiera, que algo más iba a suceder pero ya con la música te dice que ya todo acabo, ya todo está muy mal.

Encuestador: Pero ¿si vieron en qué momento comenzó la música?

Mencionaron un enfoque a un gesto de este sujeto, como a medio cuerpo, y echa como un vistazo a esta bolita que se está rompiendo y empiezan a hacer sus acciones, en ese momento inicia.

Encuestador: ¿La música interactúa con los personajes cuando empieza y al terminar, creen que interactúa en todas las acciones?

Respondieron que No.

Encuestador: ¿Por qué?

Uno contestó que es muy corto ese lapso, no hay como secciones dentro de la música creo.

Otro dijo que con la escena, con el personaje como tal no, con la imagen sí, pero con los personajes no.

Encuestador: ¿Esta escena les recuerda algo en particular a ustedes?

Mencionaron la de Guillermo del Toro, la del *fauno*, otra, la de *los niños inocentes*, las bélicas, de Oliver Stone la del *Ché*.

Encuestador: Bueno vamos a ver otra de *Pelotón*, ésta ya es de las escenas finales, el culmen de la película.

Se exhibe el fragmento.

Encuestador: Este es el último fragmento de *Pelotón*. Aquí ¿qué pasa entre cuando no hay música y cuando si la hay, por qué creen que de repente la quitan de repente la ponen, que creen que pase aquí?

Comentaron que el final es muy obvio, la música al final es de conclusión, al principio, no sé, me descontextualizó no saber de qué venía la escena, porque pusieron la música cuando este chico venía en la camilla, necesitaba yo saber que había pasado antes para relacionarlo.

Encuestador: ¿Y por qué crees que aquí sí se puso la imagen con el diálogo y en la anterior no?

Un alumno dijo que era la conclusión, la reflexión, la música la ponen ya en la medida en que se despiden o ya se hace la idea de que terminó su estancia en Vietnam, entonces es como una introspección, va haciendo análisis de lo que vivió pero realmente es con el mismo y la música sirve como soporte y le da la impresión a la escena de que ya terminó.

Otro comentó que dicen dos cosas: una que cómo está dejando el lugar en esas condiciones y cómo los que siguen ahí seguirán ahí, para él está aliviado de que ya se va y se salvó de todo esto, pero igual el otro significado es por los que se quedaron y la bronca, el problema no se cura pero la pregunta de por qué empieza la música y luego hay una escena de que se quita y luego ya continúa, no sé, siento que hay como diálogos algo relevantes en ese fragmento donde no hay música, que también da la sensación de que el espectador como el personaje están ahí y están como viviendo ese momento y ya después se va y ya se puede acabar la película.

Otro alumno dijo que al final sí ya pone los diálogos y la música no sabía, cómo le habrá hecho, la moraleja de la historia, cómo es esto y ya. Y si como lo dicen cuando lo quita quiere decir algo muy importante y podría tergiversarse con música, de hecho no se sabía que el final de la película es ese.

Otro alumno respondió que es un poco de cuando ya presentaba los diálogos, la música la siento un poco relacionada con las obras o sinfonías donde el autor ya ponía todos los temas y ya los va encimando, combinando los diálogos con la música.

Encuestador: Ya por último vamos a ver la escena, ésta ya es de la película de *Amelie*, este es el único momento que ocupan *Adagio para cuerdas* es igual, es un único momento.

Preguntaron que de las de *Platoon* son los únicos momentos.

Encuestador: Hay más, pero por cuestiones de tiempo ya no se mostraron los demás.

Preguntaron que ¿Quién lleva *Adagio*?

Encuestador: Samuel Barber.

Encuestador: En el caso de *Pelotón* lo lleva George Delerue, en el caso de *Amelie* lo toman de una grabación.

Encuestador: ¿Que emociones les provocaba?

Preguntaron que si solo está montada.

Encuestador: De hecho es extradiagética, es incidental.

Comentaron que supone que lo que está viendo ella no existe, la que se está viendo es a sí misma en la historia, introspectivo.

Encuestador: ¿Ahí cómo creen que se manejan los sentimientos, las emociones?

Respondieron que para huir de ella.

Encuestador: Y aquí ¿cómo es la música respecto a la imagen, cómo es el ritmo, es constante?

Mencionaron que sirve como final, ella se está burlando de sí misma al hacer ese recuento de su vida, pero por otro lado la música nos dice que es un recuerdo triste que ella tiene la sensación de culpa porque las escenas si las vemos sin la música son chuscas, o sea la forma en que ella está haciendo los montajes de cómo se está visualizando es chusco, entonces la música le da ese papel de seriedad introspectivo de la reflexión que ella está haciendo de su vida.

Encuestador: ¿Ahora en general ya con los fragmentos que vieron de *Amelie* y de *Pelotón*, qué diferencias encuentran en el uso de la música?

Dijeron que que ambos se enfocan en la misma música se enfocan en ese sentimiento de tristeza pero en *Amelie* se enfocan como en un ámbito completamente suyo, no sabían sus cuestiones sociales, es simplemente ella cómo se siente y en *Pelotón* es más cómo se siente el personaje tanto la situación alrededor.

Otro comentó que veía parecido a *Los Simpson*, donde está Homero recordando su infancia, hay ciertas imágenes de blanco y negro y pasan *Adagio*, piensan que igual de ahí sacaron esto.

Encuestador: Y por ejemplo, en este caso de *Amelie*, ¿la música nada más se relaciona a los sentimientos de *Amelie*?

Respondieron que está relacionado a sus sentimientos en ese momento.

Encuestador: ¿En el caso de *Pelotón*, se relacionaba sólo a los personajes o para todos los personajes?

Mencionaron que es más la situación en la que se encontraba, ponerle como que la cereza a los diálogos o la escena.

Encuestador: Alguna otra comparación que tengan en el caso de *Pelotón* y en el de *Amelie* que puedan resaltar.

Aludieron la ejecución de cada una de las piezas, otro mencionó que en la de *Pelotón* regrabaron *Adagio* el orquestador, uno más dijo que en *Amelie* la grabación también, por cómo está como hecha, que venía como de que venía de la televisión, como que estás viendo la película y la película tiene esa música, ves, ella es lo que está sintiendo esa música.

Otro alumno dijo que es otra cosa bien diferente a esto quiere dar a entender, que no es gracioso, si es sátiro, es de burla pero verdaderamente si tiene ese sentimiento de lo que pasaba ahí.

Encuestador: Es importante saber que en *Pelotón* casi toda la música la ocupan con *Adagio*, obviamente en *Amelie* tienen otras composiciones inclusive propias ¿a qué crees que se deba esto?

Mencionaron que en *Pelotón*, que todo *Adagio* y como que le dieron un desarrollo a cada parte y en el final, ya se acaba la película y hay esperanza y al principio, al iniciar e ir subiendo (la melodía) le da un impulso; y *Amelie* pasan el final de *Adagio* nada mas como que ya acababa la película y está la esperanza de que se acabó la guerra; y también al principio, lo que yo descubrí en *Pelotón* que la melodía que va subiendo y va empezando la película y va a ser muy ético y todo esto y cuando se termina va creciendo; y en *Pelotón* se da todo el seguimiento de *Adagio*, o sea lo utilizan en varios fragmentos le dan varias interpretaciones y en *Amelie* simplemente utilizaron todo *Adagio* como uno para dar el sentimiento.

Encuestador: Pues bueno muchísimas gracias y aquí damos por concluido.

4.5. Análisis y resultados de los Sondeos de Opinión

En este apartado se analizaron los resultados de los tres sondeos de opinión. Primero, se examinó en un aspecto general, sobre los participantes de cada una de las disciplinas, los puntos en común, las visiones en concordancia y sobre todo la relación entre las opiniones con las interpretaciones que se observaron.

Posteriormente se analizó cada uno de los sondeos de opinión a detalle, en las particularidades de cada disciplina, así como la relación de cada una de las consideraciones vertidas.

Para la mayoría de los participantes fue importante escuchar la música de las películas, ya que relacionaban éstas con la música o también encontraban una conexión emotiva con la trama de la misma. En diversos casos se relacionaba la música con los sentimientos que ésta les producía.

Casi todos mencionaron la importancia de la música en las películas, ya que generaban cierta orientación en la visión de los personajes, de las escenas, así como en el mensaje general de las películas.

Cuando los alumnos escucharon la música de *Adagio para cuerdas Opus 11* coincidieron que esta música tiene un sentimiento relacionado con la tristeza y la melancolía en general, además de sentimientos de cansancio o pesadez. La mayoría mencionó que tenían sentimientos de: impotencia, repudio, agresión, tristeza, melancolía, nostalgia, entre otros.

Además, existe una particularidad en la que ellos percibieron también una dinámica de emociones positivas como son: tranquilidad, paz y reflexión.

En los sondeos de opinión, la mayoría de los participantes dijeron que en el caso de la escena de la película de *Amelie*, se percataron de un sentimiento de tristeza y melancolía por las escenas del documental.

En el sondeo de opinión en la *UPIICSA-IPN*, se obtuvo que la mayoría de los participantes mencionaron que en la música de las películas se percibió una emoción. También comentaron que había una relación entre la música con el tema que se trata en la película y que era sustancial que la música concordara con los sentimientos que se transmitían, como mencionó un participante: “da el ambiente, es lo que te da el momento, es para que te haga sentir la música, para que te haga sentir estar en la película, estar en el momento, como estar enfatizado”.

Aludieron a que tuvieron el referente de música en otras películas como *Rambo*, *Lágrimas de sol*, *Titanic*, entre otras.

Con respecto a la música de *Adagio*, cuando la escucharon lo relacionaron con sentimientos más que con recuerdos precisos, como dijo otro participante: “con tranquilidad, no a lo triste, algo tranquilo para relajarse, algo así, pero como ya está relacionado, pues el objetivo de la película, la música ya les transmite otro sentimiento”.

En cuestión de recuerdos, la mayoría no dijo recordar algo en especial, solo les hacía imaginar: “me hace sentir, tragedia, muerte, familiares o historias ficticias”.

Cuando observaron la película *Pelotón*, relacionaron emocional y sentimentalmente la música con la película y dijeron sentimientos como los siguientes: guerra, muertes, destrucción, acción, destrucción, crueldad, tristeza, tragedia, sentido humanístico, impacto, agresiones, impotencia, repudio, agresión, tristeza y alegría.

En el caso de *Amelie* sugirieron los sentimientos de tristeza. La mayoría de los integrantes del sondeo, pudo identificar los momentos e instantes en los que se percibía la música en momentos climáticos, era en momentos de tensión.

Hubo casos diferentes e inesperados, en los que se percibieron sentimientos de alegría debido a las expresiones de algunos actores en la **Escena 2** de *Pelotón*.

Uno en particular que se refirió al caso de la escena de *Amelie*, en el que se produjo un sentimiento de soledad como si fuese una solterona, además de que dijo que la música sólo tenía una función mercadológica y publicitaria, únicamente para la venta de películas.

En general se percibió que los participantes de la carrera de Ingeniería en transporte, la mayoría tenían una interpretación de emociones y sentimientos relacionados con la melancolía y la tristeza, pero también presentaron diversas opiniones que daban una idea de nociones muy básicas acerca de conocimientos musicales y cinematográficos en los momentos de tensión de la película *Pelotón* y físicamente no mostraron aversión.

El sondeo de opinión de la *FES Aragón-UNAM*, obtuvo que en la mayoría de los participantes, la opinión se asemejaba con la de los alumnos de la *UPIICSA*, concuerdan con que la música de las películas da emoción y también se relacionaba con el tema del que trataba, además de corroborar la relación psicológica y de contenido.

Dijeron que les recordaba la música de otras películas como: *Gladiator*, *El Ojo de Tigre de Rocky*, *Misión Imposible*, *El Rey León*, *Armagedón*, *Melancolía*, entre otras.

Con respecto a la música de *Adagio*, cuando la escucharon en particular mencionaron una relación con recuerdos como: “un pueblito con mucha neblina, y esa tranquilidad relacionada con el misterio que se genera; un funeral; la imagen de unos niños jugando pero con el miedo o el suspenso de que algo va a pasar; una escena de personas sufriendo una partida en un ambiente muy lúgubre, muy cerrado, todos grises tal vez; escenas de guerra en cámara lenta; los problemas ocurridos en Michoacán con el narcotráfico y sus muertes”.

También se percibieron los siguientes sentimientos: tristeza, soledad, angustia, misterio, añoranza, separación de dos personas, abandono, una pérdida y muerte.

Las sensaciones físicas fueron: ansiedad, indiferencia, cansancio, decaimiento, fastidio y paranoia.

En las escenas de *Pelotón* relacionaron emocional y sentimentalmente la música con: guerra, muertes, destrucción, acción, destrucción, crueldad, tristeza, tragedia, sentido humanístico, impacto, impotencia, repudio, agresión, nostalgia, resignación y angustia.

Los miembros del sondeo fueron conscientes del papel de la música en la imagen; identificaron los instrumentos de una forma intuitiva y los puntos climáticos de *Adagio* con respecto a las escenas mostradas.

Se percataron que la música fue fundamental para asignar un significado determinado, puesto que mencionaron que hay diferencias notables en cuestión de la percepción de sentimientos.

En el caso de la escena de *Amelie*, notaron que la música del fragmento de la escena es diegética e identificaron los sentimientos de: tristeza, soledad, añoranza de amistad, desgracia y hechos fúnebres.

En una comparación de las escenas vistas en *Pelotón* y en la escena de *Amelie* las coincidencias se abordaron en el contenido de las películas, ya que mencionaron que ambas son guerras, con la diferencia de que una es interna y otra externa.

Indicaron la diferencia en la articulación de notas de la melodía en cada escena por parte de los instrumentos, donde en algunos casos para las escenas con música aguda se usaban violines y en otras más pausadas, los instrumentos con sonido bajo.

En cuanto a las diferencias, identificaron que en *Pelotón* se busca hacer una pauta que encaminaba hacia la tristeza y en *Amelie* buscaban marcar una empatía con el sentimiento de la protagonista.

En general se percibió que los alumnos de Comunicación y Periodismo, mostraban un análisis a cerca de las emociones que les generaron, su relación con la trama de la película y el apoyo de la música, debido a su preparación académica de las teorías de la comunicación, así como un perfil de conocimientos que les permitía un punto de comparación distinto a los alumnos de Ingeniería.

La mayoría no presentó un enlace con las películas, debido a que ninguno había tenido algún acercamiento con la guerra o cuestiones traumáticas, pero sí lo relacionaron a noticias del narcotráfico en México y a su imaginación.

En el tercer sondeo de opinión en la *Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Musica)-UNAM* se analizó la orquestación basada en instrumentos de cuerda como lo presentó la obra de *Adagio para cuerdas*, cuando se reprodujo ante ellos. La entendieron como la más adecuada que denotaba sentimientos, generalmente por el cliché que tenían ciertas escenas; otros propusieron una modificación de fraseo en su ejecución. Además, uno propuso que *Adagio* se ejecutara con instrumentos de aliento, pero según los otros participantes, sería más complejo por la duración de las notas y a que se requiere un mayor control del instrumento.

Ellos identificaron el modo tonal que es un modo que se refiere a la música en la que una tonalidad como por ejemplo *La menor*, es la que predomina en la estructura de las notas de la pieza, así como las escalas y acordes en general.

Observaron que la pieza de *Adagio* en su estructura general hace referencia a dos voces que se van cambiando, una queda sostenida y la otra hace figuras muy lentas, después la de abajo hace figuras sostenidas mientras la de arriba, menciona que la pieza realiza una función de instrumentos como especie de capas.

La pieza les hizo referencia a películas, a clases de orquestación, y a la *quinta sinfonía* de Beethoven.

Al mostrarles las escenas en la película *Pelotón*, la melodía les despertó sentimientos y emociones como: nostalgia, solemnidad, tristeza, melancolía, esperanza, incertidumbre y

reflexión; otro alumno mencionó que si se relacionara con alguna imagen sería otra emoción distinta.

Al preguntarles a cerca de la hipotética ausencia de la música en las escenas de *Pelotón*, opinaron que se presentarían de una forma más cruda, se enfocarían a los cuerpos que intervinieron en la escena sin ningún sentimiento apoyado por la música, esto daba como resultado una falta de contexto.

Comentaron que si se pensaba en otro tipo de música para las escenas, se tendría que haber planeado qué es lo que se quería transmitir.

Las escenas seleccionadas de la película *Pelotón* les recordó en particular a otras películas como la de: *El laberinto del fauno*, *Voces inocentes*, *El Ché*, y películas bélicas en general. También mencionaron la serie: *Los Simpson*.

En el caso de la escena de *Amelie*, los participantes mostraron su dificultad para saber si la música era diegética o extradiegética, debido a que la escena muestra que lo visto en el documental, ella lo imaginó y se supuso que la música es extradiegética por ser parte de la imaginación de la protagonista.

En la percepción de los sentimientos y emociones de la escena, mencionaron los siguientes: evasión, recuerdos, tristeza y culpa.

En una comparación de las escenas vistas en *Pelotón* y en la escena de *Amelie* las coincidencias entre ambas se abordaron en la música y en la ejecución de cada una de las versiones de la pieza, debido a que en *Pelotón* el orquestador regrabó *Adagio*; y para *Amelie*, la música hizo el significado pues ésta fue otra cosa diferente, no es cómico, pero si es sátiro o de burla.

Como diferencias comunicaron que en *Pelotón* todo *Adagio* era para la película y se le asignó cada parte de la música a cada escena, mientras en *Amelie* dijeron que pasaba solamente el final de *Adagio*.

Otra diferencia, refirieron, ocurre cuando el final de la guerra en *Pelotón* aparecía una esperanza, ahí la melodía subió. Aparte, cuando empezó la película, la música pareció entenderse como “ética”, al contrario de cuando terminó, pues la melodía creció. Mientras que en *Amelie* simplemente se utilizó el final de *Adagio*, el cual asignó el sentimiento.

En general, se percibió que los estudiantes de la cátedra de Música y Medios Audiovisuales, tenían una percepción profunda a cerca de los conocimientos musicales y su relación con los sentimientos y emociones, que las escenas de las películas *Pelotón* y *Amelie* presentaban. Además, se observó un interés particular en las versiones de *Adagio*, sus diferencias entre las grabaciones y su ejecución.

Conclusiones

La música en el cine ha tenido relación directa entre los elementos compositivos que intervienen en el pensamiento y el diálogo de la película: desde el director con la preparación del guión, el uso de la música por los compositores u orquestadores destinados para ello, y el público con la recepción del mensaje mismo por medio de los elementos de la película como: el lenguaje verbal del guión, el lenguaje cinematográfico, el lenguaje musical y en conjunto el mensaje dado para ser recibido por la audiencia.

Adagio para cuerdas Opus 11 como tal, no fue una obra específicamente compuesta para que una película o un hecho en especial fueran musicalizados, el compositor realizó la pieza para ser escuchada específicamente como una obra de música de cámara.

Se retoma la obra de *Adagio* para el uso de momentos históricos y posteriormente se adapta al mensaje de las películas; debido a que su estructura musical evoca las características típicas psicológicas relativas a la emotividad en la que, con sus movimientos largos, sus armonías menores, sus reposos y sus puntos climáticos, evocan los estados de ánimo relativos a tristeza, conflictos emocionales, los recuerdos, la imaginación y las acciones referidas por los miembros de los sondeos de opinión, como resultado de la observación de las facciones de los actores en las escenas de las películas donde aparece *Adagio*.

La música para el cine y en general para cualquier medio audiovisual es necesaria, depende del objetivo que se pretenda comunicar o dar un refuerzo o un sentido específico al mensaje de la misma, se debe saber que una obra musical en sí misma puede o no tener referentes que le den un significado o reforzamiento, pero puede crearse para fortificar la percepción psicológica del espectador y la interpretación general del mensaje o para orientarlo con el manejo de las técnicas específicas en cada caso de uso.

Percibir la interpretación de sentimientos y emociones es posible, pero no de una forma universal a cerca del mensaje de una película, ni del refuerzo de la música en ésta, ni de la música como unidad misma. Solo a partir de la totalidad de una película o pieza musical es como se obtiene una comparación de ideas diversas y se encuentren concordancias para llegar a un punto en común entre las interpretaciones de los creadores, los intérpretes y los espectadores.

Así se propone: dotar a los alumnos y docentes pertenecientes a la carrera de Comunicación y Periodismo, de los conocimientos acerca de la historia de la música en los medios audiovisuales, que retomen conceptos musicales básicos para poder analizar y elegir, por medio de un estudio o análisis, la musicalización de cualquier producto audiovisual; realicen diversos análisis musicales-audiovisuales para observar las características de la música y su interacción con la imagen, junto con el mensaje a tratar, y así relacionarlas con las teorías y métodos de la comunicación; que elaboren ejercicios que permitan practicar con imágenes o mensajes y que los alumnos y docentes decidan qué tipo de musicalización le asignarían, para la asociación de cada tipo de mensaje a tratar. También busca como propuesta realizar más investigaciones y análisis de la música acerca de su interacción con otros medios de comunicación, así como su aplicación, para crear mensajes en medios periodísticos y así conformar una nueva manera de informar por medio de la música. Pero todo lo anterior es tema para investigaciones posteriores.

Glosario

Ambientación

Es el acto de elegir estéticamente la música apropiada a cada escena o secuencia que lo precisa, considerando la unidad de conjunto y la sutileza particular en cada caso.⁹¹

Leitmotiv

Se refiere al tema que le da identidad a una obra musical identificándose como expresión de un contenido preciso que sintetiza el contenido de la propia obra.⁹²

Montaje Musical

El montaje musical consiste en ajustar los tiempos de los fragmentos musicales elegidos, mezclando, encadenando, fundiendo o empalmándolos por medios electrónicos o mecánicos, por regrabación o corte de cinta, hasta conseguir una correcta y adecuada realización técnica de la ambientación musical.⁹³

Objetivos

Representan una acción de forma real y sin posibilidad de exclusión.

En la música se presenta en la narración en vivo y tiene que sonar tal y como es, con su sonido y características propias como el estilo, la época y el timbre.

En el ruido se refleja con exactitud su origen, por lo general es sincrónico cuando modera una imagen, pero también es objetivo en el ambiente general (como el viento o la lluvia).

En el silencio se entiende como la ausencia de música o ruido, puede parecer sobreentendido pero se utiliza para distinguirlo únicamente del ruido subjetivo que se tiene que tener muy en cuenta.⁹⁴

⁹¹ Rafael Beltrán. Ambientación musical: selección montaje y sonorización. pp.11-12

⁹² Definición propia. Construida a partir del libro: Ana María Sedeño. La música contemporánea en el cine, p.12

⁹³ Rafael Beltrán. *Op cit*, pp.11-12.

⁹⁴ *Ibid*, pp 31-33.

Subjetivos

Expresa o apoya una situación emocional concreta, creando un ambiente anímico que no es posible reproducir por medio de la imagen o la palabra.

En la música se presenta como música específicamente compuesta para dar apoyo a la imagen o a la palabra.

Para el ruido se puede encontrar sin que se adivine su presencia, por pura asociación psicológica algunos efectos de sonido son comparables a diversos estados de ánimo, como por ejemplo el tic tac de un reloj obsesivo, en una situación emocional de tensión o espera; pasos lentos, resonantes o puertas inexistentes que chirrían en escenas de terror subconsciente; galope de caballos cuando en el interior de un personaje o un ambiente crítico se desencadena una pasión desenfrenada.

En el Silencio la tensa contención dramática antes de una exteriorización sublime puede ser resuelta con el silencio. Ejemplos como la muerte de un personaje en situaciones precedidas por éstas o posterior al acto mortuario donde se deja escuchar la tenue exhalación del mismo, permite crear una situación de diferencias anímicas.⁹⁵

Descriptivos

En el caso de la música se entiende por la creación musical en sensación de un efecto o situación natural, como el viento, la lluvia, el fuego, entre otros.

Para el ruido se entiende como todos aquellos efectos que se pueden producir e inventar sobre sonidos irreales, fantásticos o sobrenaturales, ya sea como voces o gruñidos de seres extraterrestres, máquinas o artilugios desconocidos, animales prehistóricos y demás.

En el caso del silencio no se tiene una referencia real a este concepto y se considera dentro de la clasificación de descriptivo.⁹⁶

Sentido Anímico

Es aquel que al escuchar un fragmento nos afecta emocionalmente.⁹⁷

Sentido Imitativo

Es el que se puede hacer parecido a las situaciones naturales de relieve. El sentido imitativo nos sugiere imágenes mentales de la realidad.⁹⁸

⁹⁵*Ibidem.*

⁹⁶*Ibidem.*

⁹⁷*Ibid. pp 19-29.*

⁹⁸*Ibidem.*

Prosa Fílmica

La narración expone imágenes reales de la vida cotidiana, acontecimientos naturales, trabajos, motivos científicos.⁹⁹

Poética fílmica

Temas de narrativa dramática son imágenes irreales, como fantasías, formas creativas, poéticas y demás.¹⁰⁰

La Ortografía Musical

Que se define como la diégesis de la música.¹⁰¹

El Movimiento Visual

Sucesión de planos visuales, movimientos de cámara, entre otros.¹⁰²

Cine de Arte

Se denominó de esta forma a un cine cuya característica más definitoria era su capacidad de innovación y experimentación formal. Se empleó inicialmente el término para diferenciar a las películas «artísticas» de las exclusivamente comerciales. Aunque no existió nunca como movimiento o tendencia se pudo consolidar en cierto momento cuando algunas películas se proyectaban casi exclusivamente en determinados cines, llamados de «arte y ensayo» que circulaban en dicha red de distribución.¹⁰³

Cine Comercial

Es aquel que se desarrolla para lograr una recaudación específica para cubrir los gastos de producción y generar una ganancia para la casa que la produce. Es una industria, que incluye elaboración, distribución y venta que fabrica una mercancía,

⁹⁹*Ibíd.* pp 39-40.

¹⁰⁰*Ibidem.*

¹⁰¹*Ibidem.*

¹⁰²*Ibidem.*

¹⁰³www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/glosariocine.htm, Fecha de consulta 29 de junio del 2013.

desarrollada por corporaciones financieras sostenida por miles de personas e instalaciones.¹⁰⁴

Diégesis

Se determina por la historia como objeto creador que sigue sus propias reglas.¹⁰⁵

Sondeo de Opinión

Investigación de la opinión de una colectividad acerca de un asunto mediante encuestas realizadas en muestras, que se juzgan representativas del conjunto a que pertenecen.¹⁰⁶

Símbolos

Algunos autores utilizan la palabra 'símbolo' como sinónima de 'signo', de suerte que entonces todas las divisiones que corresponden a éste serían también aplicables a aquél. Ha habido las correspondientes interpretaciones del símbolo. Sin embargo, lo corriente es utilizar el término 'símbolo' como una clase particular de signo. En tal caso, se suele considerar que los símbolos son signos no naturales, signos conscientes, signos convencionales. En su acepción más laxa, el símbolo ha sido entendido como todo signo que representa algo. Esta representación puede ser directa o indirecta, en cuyo caso corresponden nuevamente al símbolo las características diversas reconocidas para el signo.¹⁰⁷

Psicologismo

Es la tendencia a considerar la psicología como el fundamento y centro de toda investigación filosófica. El psicologismo es, sobre todo, la tendencia a reducir a la psicología la lógica o la teoría del conocimiento. En ambos casos se considera como el objeto propio de estas dos últimas disciplinas lo que no es más que uno de los términos de la relación sujeto-objeto, a la relación misma entendida como relación sujeto cognoscente-objeto del conocimiento.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Definición propia construida a partir del artículo “Análisis estructural comparativo de las películas Down withlove y Ladies’ Night”, Luis Arturo Fügemann Otaolaurruchi
http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fugemann_o_la/capitulo1.pdf, 29 de junio del 2013.

¹⁰⁵ Definición propia. Construida a partir del libro: Ana María Sedeño. La música contemporánea en el cine, p.13

¹⁰⁶ <http://dle.rae.es/?id=YMH4pn3>, 3 marzo del 2016.

¹⁰⁷ *Ibid*, pp.1726

¹⁰⁸ *Ibid*, pp.508.

Fuentes de Información

Bibliográficas:

Adorno, Theodor; Eisler, Hans. *El cine y la música*. Oxford University press New York, United States. 1945 (original), Ed. Continuum (London, New York). 2005.

Beltrán, Rafael. *Ambientación musical: selección montaje y sonorización*, Ed. Instituto oficial de radio y televisión. Radiotelevisión Española, Madrid, 1991.

Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Colombetti, Giovanna. *From affect programs to dynamical discrete emotions. Philosophical Psychology*. 2009-S/a.

Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando, Lombardo Ortega, Manuel. *Historia y teoría de la música en el cine, Presencias afectivas*, Ediciones Alfar. Sevilla, 1997.

Cuellar Alejandro, Carlos A. *Las artes en el cine. Cine y música: el arte al servicio del arte*, Ed. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, Icaro. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España, 1998.

Course of Music and film, Berklee College of Music. Boston, Massachusetts. 1999.

Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo (L'image-temps. Cinéma 2)*. Ed. Paidós.

Madrid, Argentina, México, 1987.

Dilthey, Wilhelm. *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. FCE. México, 1942.

Ferrater Mora José. *Diccionario de Filosofía*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Ediciones Sígueme, Salamanca, España. 1992

Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*. Ediciones akal, Madrid, 2001.

Harré, Rom; Pfordresher, Peter; Tan, Siu-Lan. *Psychology of music from sound to significance*. Psychology press, New York, 2011.

Hernández Salazar, Patricia. *Métodos cualitativos para estudiar a los usuarios de la información*. UNAM, México, 2008.

Kracauer, Sigfrid. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

Konigsberg, Ira. *Diccionario akal de cine*. Ediciones akal, Madrid, 2004.

Lack, Russell. *La Música en el Cine (The Music in the film)*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

Laffay, Albert. *Lógica del cine: Creación y espectáculo*, Traducción de Fernando Gutiérrez, Ed. Labor, Barcelona, 1966.

Larson, Thomas. *Saddest Music Ever Written*. Pegasus Books, New York, 2010.

Latham, Alison. *Diccionario Enciclopédico de la música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

López Cano, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Amalgama Ediciones, Barcelona, 2011.

Martín, Marcel. *El lenguaje del cine (La langage cinématographique)*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.

Mitry, Jean. *Estética y Psicología del cine Tomo 2 Las Formas*. Ed. Siglo Veintiuno Editores S.A., España, 1978.

Nico H. Frijda, *The Emotions*. Cambridge University Press, 1986.

Ruttman, Walter. *Revelación del mundo audible Textos y manifiestos del cine*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

W. Traugott, Michael; J. Lavrakas, Paul. *Encuestas: Guía para electores*. Ed. Siglo Veintiuno Editores S.A., México, 1997.

Sedeño Valdellós, Ana maría. *La música contemporánea en el cine*. Ed. Universidad de Málaga, Málaga, España.

Hemerográficas:

Heyman B., Barbara. *The chamber music of Samuel Barber*. American master pieces chamber music, Octubre 2009, Estados Unidos.

Musicales:

Barber, Samuel. *String quartet Opus 11*. G. Schirmer Inc., 1943.

Barber, Samuel. *Adagio for Strings*. G. Schirmer Inc., 1939.

Cinematográficas:

Jeunet, Jean-Pierre. *Amelie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain)*, Francia, Miramax, 2001, 122 min.

Stone, Oliver. *Pelotón (Platoon)*, Estados Unidos, 1986, Orion, 120 min.

Audiográficas:

Barber, Samuel, “*Adagio for Strings Opus 11*”, George Deleure y arreglo de G.Schirmerinc., E.U, 1986.(Platoon)

Barber, Samuel, “*Adagio pour cordes*”,capella instropolitana k. musit/ naxos hmh international, Francia, 2001. (*Amelie*).

Cybergráficas:

Clasicalia, <http://www.clasicalia.com/samuel-barber-del-para-cuerdas>, consultado el 29 de junio del 2013.

IMDb,http://www.imdb.com/title/tt0091763/synopsis?ref_=tt_stry_pl,consultado el 8 de agosto del 2013.

IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0211915/synopsis?ref_=tt_stry_pl, consultado el 8 de agosto del 2013

De Lucas, Javier. <http://javierclassic.blogspot.mx/2010/08/del-para-cuerdas-barber.html>, consultado el 8 de agosto del 2013

New york Philharmonic,<http://archives.nyphil.org/index.php/artifact/920f44bf-a8eb-4dec-b5a1-1db49a4487e3> , consultado el 29 de junio del 2013.

DRAE, <http://dle.rae.es/?id=YMH4pn3>, 3 marzo de 2016.

Lugares:

- Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música)
- Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Aragón
- Instituto Politécnico Nacional
Unidad Profesional Interdisciplinaria de Ingeniería y Ciencias Sociales y Administrativas

Cursos:

- Lic. Luis Gonzaga Pastor Farill.

Secretario Técnico y Profesor de la carrera de Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Impartió el Curso: *Música en los Medios Audiovisuales*, en la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música) de la Universidad Nacional Autónoma de México, agosto-diciembre 2013.

- Dr. Rubén López Cano.

Profesor e Investigador de la Escola Superior de Música de Catalunya. Impartió el seminario de Posgrado: *La Música en el Entramado Audiovisual*, en la Escuela Nacional de Música (actual Facultad de Música) de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 9 al 16 de septiembre del 2013.