

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**El leitmotiv musical y la dramaturgia cinematográfica:
funcionalidad de los temas de John Williams en la película “El
Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su
articulación con la imagen**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan José Molina Sosa

Directores

Miguel Ángel Ortiz Sobrino
Alberto Luis García García

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

El Leitmotiv Musical y la Dramaturgia Cinematográfica: Funcionalidad de los temas de John Williams en la película “El Imperio Contraataca” desde el punto de vista de su articulación con la imagen

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Juan José Molina Sosa

DIRECTORES

D. Miguel Ángel Ortiz Sobrino

D. Alberto Luis García García

Dedicatoria

A mis padres

A Lucre Molina

A Javier Cámara

A Fernando Cañego

A Eva, Marco y Mia

Agradecimientos

A mis directores de tesis, Alberto L. García García y Miguel Angel Ortiz Sobrino por su incalculable ayuda

a Irene Manjón e Irene Gonzalez por su ayuda en los momentos clave

a Carlos Hurtado por el soporte emocional y bibliográfico

a toda mi familia por estar siempre ahí, en las buenas y en las malas

al Maestro Alejandro Román, profesor y profesional

al Maestro John Williams por ser un espejo en el que mirarse y sobre todo del que aprender

al Maestro Conrad Pope, por su ayuda y cercanía

Abstract

El leitmotiv se ha convertido en una de las herramientas fundamentales para los compositores especializados en música para ficción audiovisual desde que en el siglo XIX autores como Wagner la utilizaran para sus obras. Con este trabajo nos proponemos establecer un modelo de análisis sobre la funcionalidad de los motivos creados por el compositor con respecto a la imagen que servirá como base para la crítica del periodista especializado. Para ello analizaremos los temas creados por John Williams en "The Empire Strikes Back" (1982) estableciendo primero los criterios de análisis, analizando las características musicales y de articulación con la imagen y posteriormente valorando la eficiencia del modelo.

Palabras clave: Música de Cine; leitmotiv; John Williams; Funcionalidad de la música

The leitmotiv has become one of the fundamental tools for composers specialized in music for audiovisual fiction since authors such as Wagner used it for their works in the 19th century. With this work we propose to establish a model of analysis on the functionality of the motifs created by a composer related to moving image that will serve as the basis for criticism by the specialized journalist. In order to do this, we will analyze the themes created by John Williams in "The Empire Strikes Back" (1982), first establishing the analysis criteria, analyzing the musical and articulation characteristics with the image and finally evaluating the efficiency of the model.

Keywords: Film Scoring; Leitmotiv; John Williams; Functionality of music

ÍNDICE

DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTOS	III
ABSTRACT	IV
I. INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN	2
I.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.	5
I.2 HIPÓTESIS. OBJETIVOS.	10
I.3 METODOLOGÍA.....	14
I.4 FUENTES.....	17
II. CONTEXTUALIZACIÓN.	19
II.1 LA EVOLUCIÓN EN EL CINE.....	19
II.2 LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.	21
II.3 JOHN WILLIAMS: UN VIAJE POR SU OBRA.	23
II.4 EL IMPERIO CONTRAATAACA	25
II.4.1 ARGUMENTO	26
II.5 FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA AUDIOVISUAL	30
II.6 EL LEITMOTIV. TEMAS DE PERSONAJE. TEMAS ASOCIATIVOS	32
III. ANÁLISIS DE LOS TEMAS	37
III.1 INTRODUCCIÓN. TEMAS DENTRO DE LA PELÍCULA	37
III.2 TEMA DEL “IMPERIO” O DE “DARTH VADER”	40
III.3 TEMA DE “LUKE”	43
III.4 TEMA DE “LEIA”	46
III.5 TEMA DE “HAN Y LEIA”. TEMA DE “HAN”	49
III.6 TEMA DE “LA FUERZA”	52
III.7 TEMA DE “DROIDES”	56
III.8 TEMA DE “YODA”	58
III.9 TEMA DE “BOBA FETT”	61
III.10 TEMA DE “LANDO / CIUDAD DE LAS NUBES”	63
III.11 MOTIVOS “MENORES” (INCIDENTALES)	65
III.11.1 TEMA DE ASTEROIDES	65
III.11.2 FANFARRIA REBELDE	66
IV. ARTICULACIÓN DE TEMAS A LO LARGO DE LA PELÍCULA. ANÁLISIS.	68
V. DISCUSIÓN	157
VI. CONCLUSIONES	169
VII. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	173
VIII. BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CITADA	175
IX. ANEXOS	I

I. INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN

El uso de la música en el cine y la televisión corresponde a una herencia cultural del teatro y la representación. Antes de los Lumiere ya se usaba, en géneros como la ópera donde lo representativo y musical se complementan al uso de la música en el teatro. El término melodrama es música y drama porque se acompañaban las escenas dramáticas con música. El cine y la televisión heredan esto y lo usan. El uso de la música en cine no tuvo que esperar al sonoro, con lo que cuando llegó éste, fue bastante natural su inclusión.

La justificación principal para la realización de este trabajo responde a una doble perspectiva:

- Por una parte miraremos al cine desde una dimensión estética analizando uno de los elementos que el director tiene a su disposición para contar la historia: la música. Como decimos, su inclusión fue bastante natural al relato audiovisual, pero en este caso es una herramienta que tiene una serie de cualidades que aportan a la historia cambiando el nivel de percepción que el espectador pueda tener en un determinado momento en función de cómo la música se articula con el resto de elementos utilizados para contar la historia.

- Por otra parte, dado que el cine se enmarca como fenómeno comunicativo y que alimenta la rama de la crítica cinematográfica, este trabajo aportará elementos de análisis que el periodista especializado puede utilizar en el ejercicio de la crítica cinematográfica como formato de información.

Existe la llamada música diegética y extradiegética (o no-diegética) (Nieto, 1996, p.26,27,128). También se le puede llamar música de pantalla y música de foso, que viene del teatro, donde cuando suena algo en el escenario, se ve, y cuando suena en el foso tiene una función extradiegética. El tratamiento es distinto, en la diegética vemos de donde viene, tiene la reverb del lugar donde se produce, mientras que la extradiegética suena más limpia. La diegética es música que escuchan los personajes, y la extradiegética es música para el espectador.

John Williams es uno de los compositores más influyentes de los últimos treinta años en cuanto a lo que a música de cine se refiere. Esta afirmación viene avalada por su extensa filmografía tanto para cine como para televisión, que unido a su gran bagaje sinfónico lo convierten en uno de los referentes en su campo. Sin embargo, no sólo como pianista, compositor, orquestador y director ha sido mundialmente reconocido: la forma de relacionar la música con el lenguaje audiovisual. Este será nuestro punto de partida en este trabajo donde cogeremos una película cuya música ha sido compuesta por Williams y analizaremos sus leitmotivos compuestos para estudiar la relación entre el lenguaje de la imagen y el lenguaje de la música, no sólo desde el punto de vista compositivo, sino también en cuanto a la articulación y orquestación de ésta y su relación con el objeto: la imagen en movimiento.

La elección de este autor viene justificada por varios motivos: Por un lado es un compositor que hablando en términos de historia de la música audiovisual, lleva componiendo para el medio desde los años 60 desde que empezó haciendo música para la televisión americana hasta la actualidad, lo que hace que en estos términos haya tenido que adaptar su método compositivo en cuanto a lenguaje a toda la evolución que ha habido por el paso de los años en la industria. Durante todo ese tiempo podremos observar la evolución desde sus primeras orquestaciones y composiciones para películas y series de televisión en los años 60 y 70, donde utilizaba un lenguaje más tonal y romántico con colores orquestales tradicionales del siglo XIX, como por ejemplo en

filmes como *Star Wars* (1977) o *E.T. the extraterrestrial* (1982), a películas donde claramente utiliza otras instrumentaciones y códigos musicales como *Memoirs of a Geisha* (2005) o *The Adventures of Tintín: The secret of the Unicorn* (2011), justificadas por diferentes factores como la temática, la localización de la historia o la época en que sucede.

La justificación para elegir *The Empire Strikes Back* (1980) tiene dos vertientes: Por un lado, desde el punto de vista cinematográfico, y por otra parte desde el punto de vista musical.

Desde el punto de vista cinematográfico, aparte de ser la secuela de una de las películas que revolucionaron la industria (Biskind, 2009), se convirtió en película de culto para el público aficionado al género de la ciencia ficción siendo la película mejor aceptada por los fans de la saga¹. Además, fue nominada a tres Oscars de la Academia, ganando el de mejor sonido, y obteniendo un premio especial a los mejores efectos visuales.

Musicalmente hablando, John Williams también fue nominado a la mejor banda sonora en los Oscars de aquel año², y uno de los temas que analizaremos, el tema del Imperio, fue uno de los más aclamados por crítica y público entonces y hasta nuestros días (Valverde Amador, 2013). Conoceremos más de cerca las características de la

¹ <http://www.empireonline.com/500/97.asp> (16/03/19)

² <http://www.imdb.com/title/tt0080684/awards> (16/03/19)

música para cine en especial desde el punto de vista de John Williams, basándonos en el análisis de esta Banda Sonora con respecto a la imagen.

A lo largo de la película y de la saga, vemos cómo la historia está tratando constantemente temas mitológicos y donde los roles de los personajes están claramente marcados siguiendo este tratamiento mitológico y que algunos autores como Propp han estudiado (1985). Por ejemplo, veremos cómo un personaje como *Yoda* atiende al rol de Maestro, de mentor, que en esta historia tiene que enseñar a Luke a descubrir los caminos de la Fuerza y a convertirse en un Jedi, y de paso explicar al espectador en qué consiste eso de “La Fuerza”. Como veremos, en este caso no es un tema que se utilice mucho a lo largo de la película, pero sí que es un motivo que se presenta y que además, según el tratamiento del personaje es interesante ver como lo articula con el resto de motivos dependiendo de la acción, el lugar o el diálogo desde el punto de vista de sincronía con la imagen y desde el punto de vista del lugar en el que empieza y acaba.

I.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Sobre el autor en cuestión, hemos podido comprobar cómo hay poca bibliografía dedicada en general. Sin embargo, en la red sí que la figura de John Williams tiene multitud de tratamientos desde simples fans de su figura o en general de música de cine, hasta páginas más exclusivas de y para profesionales que dedican gran parte a este compositor, así como otras donde se nombran, analizan o muestran películas donde ha trabajado, o directamente se centran en la banda sonora. Aparte de estas fuentes, nos ha llamado la atención la cantidad de documentales del tipo “making off” que se le dedica en determinadas películas.

Desde el punto de vista bibliográfico nos podemos encontrar dos obras fundamentales para conocer la vida y obra del compositor. La primera, *John Williams, Vida y Obra* (Valverde Amador, 2013) donde vemos un gran recorrido histórico del compositor, y una segunda donde además del recorrido histórico vemos partes semi-analíticas de su obra más importante tanto para cine como para televisión, *Over the Moon, la música de John Williams para el cine* (Aschieri, 1999). En esta obra cabe destacar la información sobre los primeros años en la vida de John Williams donde trabajaba como pianista y ayudaba a orquestar a otros compositores del momento que posteriormente le influyeron en su obra, compositores como Alfred Newman, Henry Mancini, Bernard Herrman... además de hablar sobre su obra filmográfica, y dedicar capítulos específicos a la dualidad Spielberg-Williams, y la dualidad Lucas-Williams.

Además, en referencia a estas dualidades, otro de los frentes importantes históricamente hablando es la de la relación del compositor con el director de la correspondiente película. A lo largo de la historia hemos sido testigos de varias “dualidades” o “matrimonios” que han dado lugar a obras muy fructíferas. Una de las más importantes en la historia del cine es la relación profesional que mantienen Spielberg y Williams, y en este sentido hay que destacar una obra que analiza esta relación, *La conexión Williams-Spielberg* (Navarro, 210), que ha dado películas como *Close Encounters of the third kind* (1977), *Jaws* (1975), *Jurassic Park* (1993) o *Schindler's List* (1993).

Musicalmente hablando, tenemos que destacar las transcripciones que hay publicadas sobre los scores principales sobre los que se grabaron las bandas sonoras. Hemos podido observar que están editadas las orquestaciones de los temas de las películas más importantes de Williams, especialmente por la editorial americana *Hal Leonard*, y aunque en la mayoría de los casos son en forma de suite orquestal, también vemos cómo conservan prácticamente la parte original que se utilizó a la hora de sincronizarla con la imagen. Hay que tener en cuenta, que John Williams también

dirigió la Orquesta sinfónica de Boston, y adaptó para concierto muchas de sus bandas sonoras más famosas para esta orquesta: A fecha de 19 de enero de 2020, John Williams dirigió a la orquesta sinfónica de Viena en la capital Austriaca, en la sala dorada del Musikverein³ un recopilatorio de su obra más destacada para cine en formato suite.

Además de toda esta bibliografía específica de John Williams, también es interesante observar algunos trabajos que o bien hacen referencia al compositor, o bien es él mismo quien escribe. Estamos hablando de bibliografía técnica general dedicada a los compositores de música para audiovisuales donde se explican métodos de trabajo, formas de plantearse la música con la imagen... en este apartado hay que destacar *On the tracks: a Guide to Contemporary film scoring* (Karlin, Wright, 2004), o *The Reel World, Scoring for pictures* (Rona, 2010), donde de forma muy exhaustiva se trata la forma de trabajar de los compositores de cine, su relación con los directores, etapas en la creación de una banda sonora, nuevas tecnologías de composición y tradicionales...

En este sentido también hay que centrarse en la contextualización histórica del autor con respecto a otros autores y con respecto también a la propia historia del cine y de la música en el cine. Así, destaca *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas* (Colon, Infante, 1997), donde podemos ver la evolución de la música cinematográfica en su historia, así como los diferentes paradigmas analíticos y funcionales que se pueden establecer desde el punto de vista de la música de cine con la imagen. También con respecto a este tema, está *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras* (Navarro, 2005), donde vemos también una gran visión de las bandas sonoras a lo largo de la historia.

³ <https://www.musikverein.at/en>

Desde el punto de vista del lenguaje narrativo de la imagen, hay que destacar bibliografía de análisis visual con la música como *La música en el cine* (Chion, 2010) donde nos habla de la relación de la música con la imagen. También destacable en este sentido *Música para la imagen* (Nieto, 1996), donde el aclamado compositor José Nieto además nos analiza la relación de la música con la imagen desde un punto de vista creativo tanto desde la música como desde el montaje de imagen. En cuanto a la semántica de la música, destaca *El lenguaje musivisual* (Roman, 2008) que se centra en el papel comunicativo de la música, y del mismo autor, *Análisis Musivisual: Guía de Audición y Estudio de la Música Cinematográfica* (Roman, 2017), donde aporta nuevas formas de análisis de esta relación música-música-imagen basada en los últimos estudios al respecto. En este sentido, también destacar *El guión Musical en el cine* (Xalabarder, 2013) donde también se revisan los elementos sobre los que se compone una banda sonora musical, pero desde el punto de vista cinematográfico.

Musicalmente hablando no hemos encontrado prácticamente bibliografía al respecto. Sin embargo, en internet existen multitud de páginas en distintos idiomas y material audiovisual en YouTube donde podemos ver muchas de las obras de Williams tratadas, reducidas y analizadas. Especialmente en YouTube destacamos “Creating the Score for The Empire Strikes Back”⁴ documental sobre la creación de la música que analizamos en este trabajo con imágenes de la sesión de grabación y del propio Compositor componiendo a piano donde vemos su forma de trabajar. También destacamos el canal “Film Score Analysis”⁵ también en YouTube donde vemos reducciones de las obras más importantes de Williams a tiempo real mientras escuchamos la versión original. Por supuesto destacar la web del teórico musical Frank Lehman donde tiene un apartado específico para Star Wars y donde aparece un

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=hu7_dMhdciw (22/02/20)

⁵ https://www.youtube.com/channel/UCk_jzTmW2Fmfnm70c2kZHpQ (22/02/20)

documento donde revisa y actualiza en las películas con temática Star Wars todos los leitmotifs utilizados y creados por Williams (Lehman) y en el que nos hemos basado para contrastar los creados específicamente para la película de estudio de este trabajo.

También caben destacar artículos y comunicaciones creadas donde destacamos a Mark Richards que se centra en algunos de sus trabajos específicamente en Williams (Richards, *The Use of Variation in John William's Film music Themes*, 2018) y en otros donde habla específicamente de las formas de composición más comunes de Temas para cine (Richards, *Film Music Themes: Analysis and Corpus Study*, 2016). También, específicamente sobre el leitmotiv tenemos estudios sobre cómo trabajaba Wagner, uno de los primeros compositores que utilizaban esta técnica musical asociada con el audiovisual (Reiser), e incluso otros artículos donde comparan a Wagner con Williams directamente (Paulus, 2000).

I.2 HIPÓTESIS. OBJETIVOS.

Dentro de los mecanismos utilizados para la creación de una película, la música se manifiesta como una herramienta más para el director que gracias a su faceta multifuncional consigue tener un elemento más que potencia y ayuda al acto creativo. Por ello, el compositor no sólo debe conocer las distintas funciones disponibles, sino establecer un criterio para su elección en función de lo que el director le pide y utilizar los elementos de la música para que articuladas con la imagen consigan ese efecto perseguido. Una de las herramientas a disposición del compositor es el Leitmotiv.

Hipótesis Principal (H1)

El leitmotiv puede ser usado como elemento central de crítica por parte del periodista especializado.

Con esto, partimos de la base de que la música es un elemento narrativo más, como cualquier personaje, como la fotografía, como el montaje, como el sonido, como el arte, como el vestuario y el maquillaje para contar la historia, y por lo tanto influye en la percepción del espectador del texto audiovisual. El leitmotiv como herramienta del compositor puede ser utilizado por tanto como herramienta de crítica también por parte del periodista especializado analizando su creación, sus características, y su evolución a lo largo del relato audiovisual.

A partir de esta hipótesis principal, aparecen otras que ayudarán a documentar la crítica de la música cinematográfica:

Sub-hipótesis (H2)

Una vez que el compositor sabe que el leitmotiv es una herramienta compositiva para contar la historia, utiliza un sistema que se repite a lo largo del texto audiovisual para dar coherencia a la relación entre este con la música.

Esto es, una vez que se establece el enlace entre el leitmotiv y el elemento referenciado, utiliza el motivo de forma sistemática cada vez que aparece en pantalla ese elemento referenciado, o cada vez que de alguna forma ese elemento tiene alguna influencia narrativa.

Sub-hipótesis (H3)

La música creada como leitmotiv no es inamovible, sino que es moldeable en cualquiera de sus cualidades⁶ para poder ser articulada con la imagen según su funcionalidad.

Aunque un motivo pueda ser melódico, armónico, rítmico... cada vez que lo usa, lo puede usar siempre tal cual fue compuesto, o cambiarlo en función de las necesidades narrativas del momento. La música puede cambiarse jugando con elementos como el timbre, la melodía, la tonalidad, la armonía... y que cada vez que cambiamos algo también cambiamos la percepción que teníamos originalmente cuando lo escuchamos por primera vez, por lo tanto la música se convierte en un elemento básico para cambiar la percepción del espectador igual que un personaje en una película

⁶ Dentro de las cualidades de la música están: intensidad, timbre, tono, tempo...

cambia a lo largo de la misma en función de los eventos que acontecen así como otros elementos como el vestuario, maquillaje... y que por tanto debe contar la historia.

Sub-hipótesis (H4)

El leitmotiv se convierte en una herramienta con el que el espectador percibe partes del texto narrativo que no son evidentes (subtexto).

Al igual que cuando leemos una novela el escritor puede usar capítulos para explicar sentimientos, pensamientos, incluso descripciones... la música ayuda a que el espectador reciba esa información que sin embargo en una película no siempre puede ser tan evidente y por lo tanto la música se utiliza como medio para añadir información al espectador.

Para corroborar estas hipótesis, nos proponemos una serie de objetivos que pueden dar rigor a la crítica periodística musical.

Tendremos un objetivo principal que es el de constituir un protocolo de análisis según un patrón dado de funciones de la música para analizar los elementos musicales y la forma en la que son articulados con la imagen y así asignar la función o funciones que tienen en cada momento.

A partir de aquí nos plantearemos los siguientes objetivos secundarios:

- Establecer analogías y diferencias del tratamiento de la música con respecto a distintas secuencias⁷ en la película donde aparezcan los temas a estudiar.

- Establecer la influencia del uso de la música en la imagen en cuanto a: ritmo, timbre, intensidad, armonía y melodía. Intentar analizar desde el punto de vista de estos elementos su incidencia en la imagen, e intentar establecer el porqué de la elección del compositor del uso de estos elementos.

- Analizar el efecto que crea la música sobre el significado conceptual de la acción en la película. Intentar establecer sensaciones que puedan aportar la música a la narrativa visual e intentar ver si se consiguen esas sensaciones.

- Analizar el efecto que tiene sobre el significado de la acción la elección del lugar de comienzo y fin de la música en la secuencia. Una de las decisiones que hay que tomar a la hora de hacer música para imagen es saber donde empieza cada bloque musical y donde acaba, así como qué es lo que se quiere contar o expresar con ese bloque (Davies, 2010, p.87-91). Con esto, intentaremos relacionar el comienzo y el final de los bloques para saber si afecta narrativamente a la escena.

Con estos objetivos otorgaremos un sistema de análisis con el cual el crítico especializado en bandas sonoras para productos audiovisuales de ficción obtendrá una base rigurosa de protocolo de acción en su praxis periodística. Así mismo, el compositor obtendrá un análisis práctico aplicado a una de las herramientas compositivas más importantes de la música para productos de ficción audiovisual.

⁷ Hablamos de secuencia como una unidad narrativa espacio-temporal donde ocurre una acción.

I.3 METODOLOGÍA.

Cuando hablamos de metodología, analizaremos los sketches originales de J. Williams y transcribiremos⁸ determinadas partes como base para ver su articulación con la imagen. En este caso a la hora de analizar una banda sonora en cuanto a su funcionalidad, nos basamos en el segundo paradigma del que habla C. Colón (1997), donde a diferencia del primero, “*mantiene su comprensión en términos de funciones específicas*” (p.225); habla de un análisis estructural y funcional con respecto a la imagen que acompaña, frente a un primer paradigma que habla de una relación música-imagen en términos de “*inherencia básica (consustancialidad), influencia mutua y simbiosis (reciprocidad), procesos de reacciones químicas (alquimia) y acotación del film como objeto por parte de la música (demarcación)*” (p.207). La justificación para la elección de este segundo paradigma citado por Colón a la hora de estudiar la relación de la música con la imagen, es porque como dice el propio autor, se basa en la consolidación académica de los estudios sobre música de cine, sobre todo en estudios de autores como Chiñón (p.206).

Otro punto a tener en cuenta es el estudio de lo que hemos establecido sobre la relación de la música con la imagen que hay que aclarar: cuando hablamos de la relación música-imagen, en realidad nos estamos refiriendo a la relación de la música con todos los elementos narrativos que componen una película, que ayudan a contar la historia, y por lo tanto no nos referimos sólo a la imagen. De forma que utilizamos la palabra “imagen” como término “contenedor” de todos los elementos que el director de una película utiliza como vehículos para poder contar la historia, esto es, imagen,

⁸ Los sketches originales nunca han sido publicados y no pueden ser incluidos ni total ni parcialmente. Para el objetivo de este trabajo se han transcrito. Para verificar su originalidad, adjuntamos un mail de Conrad Pope, orquestador de John Williams dando fe de la autoría de estos bocetos.

sonido, texto, acting, vestuario, maquillaje... y de lo que nos hacen conscientes autores como Chi6n (2010).

La metodologfa a utilizar tal y como dijimos ser6 analftica. Nos basaremos en varios elementos:

Nos apoyaremos en la edici6n en CD de la Banda Sonora, que aunque normalmente suelen ser ediciones algo distintas respecto a la m6sica sincronizada en la pel6cula para hacerla m6s comercial y “escuchable” (Navarro, 2010, p.182), s6 que nos sirven para tener una versi6n “limpia” con respecto al resto de la banda sonora.

Como comentamos, utilizaremos los sketches originales que hizo el compositor como base de an6lisis musical y de articulaci6n con la imagen de forma que procederemos a establecer un protocolo:

- Por una parte analizaremos musicalmente los elementos que conforman cada uno de los motivos desde un punto de vista compositivo y que dan identidad a cada uno de ellos: Melodfa, Armonfa, Ritmo, Tempo, posibles influencias o interacciones con otros temas... en funci6n de lo que predomine o caracterice a cada motivo.
- Por otra parte analizaremos cada secuencia identificando primero d6nde aparecen los temas individualmente y marc6ndolos sobre la partitura. Posteriormente se localizar6n posibles notas del compositor que reverencien elementos de la imagen y que puedan dar pistas sobre la vinculaci6n y articulaci6n de la m6sica con la imagen, para pasar a revisar el uso t6mbrico, r6tmico y din6mico en cada caso en funci6n del elemento que tenga un efecto determinado y dominante sobre la historia.

- Una vez terminado todo este análisis procederemos a catalogar cada tema usado en cada *Cue* asignándole una función según el criterio establecido para este trabajo y justificando esta asignación⁹.

Estableceremos un código de colores para cada uno de los motivos a lo largo de todas las figuras que incluimos para facilitar visualmente su identificación:

Tabla 1 - Motivos de El Imperio Contraataca y su Código de Colores

MOTIVOS	CÓDIGO DE COLORES
TEMA DE VADER, MARCHA IMPERIAL	ROJO
TEMA DE LUKE	AZUL CLARO
TEMA DE LEIA	NARANJA
TEMA DE LA FUERZA	AZUL OSCURO
TEMA DE YODA	VERDE

Fuente: Elaboración propia

Por último, realizaremos un análisis de la versión de la película editada en DVD y masterizada digitalmente en el año 2004, de forma que procederemos a identificar cada uno de los Cues que el compositor creó como si fuesen secuencias y marcaremos en imagen los momentos en que suena cada uno de los motivos para verlos y oírlos *in situ* y así ver el efecto¹⁰ conseguido. En este caso hablamos de “efecto conseguido” en cuanto a que demostramos si la función asociada a ese tema durante el análisis en ese momento se percibe y se confirma como luego veremos.

⁹ Ver punto II.5: Funcionalidad de la Música Audiovisual.

¹⁰ Ver Anexos “Videos por Cues”

I.4 FUENTES

Tal y como se ha descrito en la metodología, para la realización del trabajo nos vamos a basar en dos fuentes: Por un lado la película, la versión remasterizada en DVD donde las únicas diferencias que tiene con la película original estrenada en 1980 son visuales, y desde el punto de vista sonoro, al estar remasterizada, tiene mayor calidad y mayor nitidez para poder escuchar la música.

Por otro lado como fuente primaria, los sketches¹¹ manuscritos fotocopiados de los originales que el propio John Williams elaboró en el momento de componer la música para la película y que para avalar su originalidad se aporta la identificación¹² de uno de los Orquestadores, Conrad Pope¹³, que ha trabajado con el propio Williams entre los años 1993 - 2011. Se podrá observar en los extractos transcritos, cómo por su forma de trabajo vienen anotados los códigos de tiempo de pantalla, las acciones que de alguna manera quiere marcar con la música o le sirven de referencia, y las notas de arreglos orquestales que le daba al orquestador.

Desde el punto de vista del uso de los sketches, podremos observar que son fuentes absolutamente fiables aparte de la verificación previamente mencionada por parte del Orquestador de Williams, porque lo que escuchamos en la película es exactamente lo que vemos en las partituras. Con respecto a las fuentes mencionadas para la realización de este trabajo, debido a que no se conservan todos los sketches de

¹¹ Hablamos de *sketch* como el primer borrador que hace el compositor cuando está en el proceso de composición, y para ello utiliza sistemas de cuatro o cinco pentagramas donde además de escribir melodías, armonía y ritmo, hace parte o todos los arreglos u orquestaciones reducidas. Ver Anexos.

¹² Ver Anexos

¹³ <https://www.imdb.com/name/nm0691100/> (16/03/2019)

toda la música que suena en la película, en concreto los *Cues* R4P1, R5P1, y R5P2.5¹⁸, nos apoyaremos en la propia película para complementar esta información que no se conserva y que está debidamente documentada.

¹⁸ Ver Anexos, Lista de Cues y TC.

II. CONTEXTUALIZACIÓN.

Como hemos resaltado anteriormente, la extensa obra de John Williams abarca desde los años 60 hasta la actualidad. Durante todos estos años, si hablamos de música cinematográfica, hemos obtenido una evolución de la misma muy importante, sobre todo a partir de esos años 60 donde desde el punto de vista estilístico, instrumental y de lenguaje sufrió una gran diversificación. Por lo tanto, si queremos contextualizar a Williams en cuanto a otros compositores cinematográficos, también tenemos que analizar la evolución del objeto de estudio durante todos estos años.

II.1 LA EVOLUCIÓN EN EL CINE.

A partir de la década de los 60, aparece una nueva generación de directores con un denominador común: se forman en la televisión y de ese medio dan el salto al cine. Se trata de unos cuantos cineastas inquietos también por hacer un cine más independiente desde el punto de vista narrativo que el producido tradicionalmente por Hollywood; directores como Cassavettes, Lumet, Mulligan, Penn o Nichols hacen sus primeras producciones y se consagran al poco tiempo. Muchos de ellos operaron desde Nueva York y crearon el cine underground, anticomercial, antihollywood y de vanguardia. Paralelamente, algunos géneros que requieren grandes inversiones, como las superproducciones o los grandes musicales, ofrecen sus últimas obras maestras.

Los años 70, además de iniciar su andadura con el comienzo de la saga de *The Godfather* (1972) vieron nacer el llamado cine catastrofista. Era espectacular, se basaba siempre en catástrofes de todo tipo: aviones que sufren averías en pleno vuelo, barcos gigantes que se accidentan en plena travesía, edificios de dimensiones colosales que se incendian, monstruos de tamaño descomunal que ponen en peligro la vida de los seres

humanos y las ciudades y una variedad de fenómenos atmosféricos como terremotos, inundaciones, tsunamis, etc. Y siempre figurando en el reparto varios actores veteranos y de reconocido prestigio, como gancho comercial. Después de unos años de ese cine espectacular se impone la recuperación de la superproducción desde el punto de vista de la calidad y de la rentabilidad, concretamente de la mano de Georges Lucas, con *Star Wars* y de Steven Spielberg, con *Close Encounters*. Paralelamente, otros directores apuestan por un cine igualmente comercial pero tratado con un estilo de realización muy personal y creativo, como Ford Coppola, Scorsesse, Brian de Palma, Burton, Lynch... Son unos años en los que o se cuestiona todo, como en el caso de los films sobre Indochina, o se retorna al pasado con nostalgia; abundan los “remakes” y el cine fantástico.

En los años 80, la aparición e introducción del vídeo, y el aumento de los canales televisivos por vías diferentes, hacen que el público vea más cine que nunca, pero sin salir de casa. Hay que ingeniarse de nuevo para buscar la espectacularidad para atraer a los espectadores hacia la sala oscura. Actores musculosos se convierten en héroes de la pantalla en títulos violentos cuando no reaccionarios (*Rambo*). Frente a este cine consumista aparecen autores más preocupados por los temas políticos y, sobre todo, por la injerencia de los EEUU en otras zonas. También son tiempos de grandes melodramas y de recuperación de la comedia; en ésta última destaca Woody Allen. La llegada del fenómeno de la globalización de la economía empuja al cine norteamericano a una alianza con la industria electrónica oriental.

Comenzada la década de los 90, la crisis de ideas se apoderó del cine norteamericano; así que decidió inspirarse en los héroes del cómic, aprovechándose de los nuevos procedimientos para la creación de efectos especiales. A partir de este momento los ordenadores se convierten en elementos imprescindibles para el rodaje de los títulos más destacados.

También algunas series históricas de televisión serán objeto de versiones para la gran pantalla. Géneros como la comedia clásica, los grandes dramas, los dibujos animados, el fantástico o el western han retornado con fuerza; géneros tradicionales a los cuales se les ha de sumar el sexo como ingrediente importante en diversos films y la aparición de un nuevo grupo de actores jóvenes conocidos como la "generación X", además de actores infantiles intérpretes de películas familiares.

II.2 LA EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA.

A medida que la televisión le iba comiendo terreno al cine en los 50, la música de películas en Hollywood hasta los años 60 comenzó con una dualidad estilística. Por un lado, tras el sinfonismo del cine clásico, se empezó a utilizar música pop, jazz, y rock; por otro lado, los compositores sinfónicos que despuntaron en los 50 entendieron el sinfonismo de otra forma. Eran compositores con influencias de la segunda escuela de Viena, al contrario de los compositores del cine clásico que beben de la música post-romántica (Colon, e Ifante, 1997, p.157-159). En aquella época los compositores se quitaron la coacción que hasta ese momento ejercían los grandes estudios sobre ellos, pasando a tener una mayor independencia, aunque era el director el que comenzó a tener ese papel de coacción creativa a partir de estos momentos. Al mismo tiempo, con estas nuevas condiciones de trabajo, los compositores también comenzarán a tener en cuenta las exigencias del mercado, el uso de la estereofonía que se empleó en el cine como un elemento para ofrecer resistencia a un medio televisivo que iba ganando terreno cada vez más al cine y las nuevas tecnologías que permitían construir un lenguaje ecléctico en estudio que se va mezclando con elementos sinfónicos tomados de la etapa anterior, la música contemporánea, el jazz, la música étnica y folclórica y el pop-rock. Dentro de este eclecticismo, hay que destacar a compositores como Alex North, Elmer Bernstein, y Jerry Goldsmith.

En los 70, se mezclan fenómenos como la recuperación de los estudios que comienzan a ser absorbidos por grandes compañías, incluso que no tienen nada que ver con la industria cinematográfica, y la llegada de nuevos directores con un marcado sello de autor dada su formación audiovisual específica en las universidades y herederos de la televisión americana de los 50 y 60. Con este panorama aparece un nuevo concepto de cine autorreferencial caracterizado por la elaboración de textos fílmicos a partir de la propia experiencia de visionados de otros textos fílmicos. Desde el punto de vista musical, tenemos el Neosinfonismo o Sinfonismo Autorreferencial (Colon e Ifante, 1997, p.169-172). La música de cine es ya objeto de coleccionismo y de una audición culta. La Banda Sonora de *Star Wars: A New Hope* (1977) se convierte en un gran éxito de ventas y volvemos a escuchar una vuelta a las Bandas Sonoras Orquestales del cine clásico americano de la primera época. Como máximo referente tenemos a John Williams pero, a la vez también en esta década, aparecen directores que utilizan músicas preexistentes donde mezclan géneros como la música sinfónica, el pop, el rock, la electrónica o el jazz. Directores como Scorsesse, Coppola, Allen o Kubrik, que tendrán mucho éxito.

En la década de los 80, además de autores que beben de la autorreferencialidad de los 70, también aparecen otros que vuelven a cierto eclecticismo mezclado con sinfonismo dependiendo del producto, que provienen de otros estilos musicales pero que se adaptan al medio. Autores como Danny Elfman, Howard Shore, Elliot Goldenthal, Alan Silvestri, los llamados Postmodernos (Colon e Ifante, 1997, p.178-180), y también autores de la Nueva Música, compositores que venían de la música New Age y electrónica, donde destacan Vangelis, Michael Nyman, Giorgio Moroder y Ryuichi Sakamoto.

En los 90, todos los autores anteriores continúan trabajando y se les unen algunos como James Horner, James Newton Howard o Hans Zimmer; compositores que continúan mezclando estilos

II.3 JOHN WILLIAMS: UN VIAJE POR SU OBRA.

John Williams comenzó como compositor en el año 1966 después de unos años donde trabajó como pianista y a veces como arreglista para la Universal en series de televisión como *Voyage to the bottom of the sea* (1961), aunque para el año 66 ya había hecho algún tema principal en algunas otras series. Durante aquellos años se dedicó como pianista a grabar y algunas veces era requerido por su pericia como arreglista para echar una mano a compositores como Alfred Newman o Henry Mancini debido la cantidad de producción que había y el poco tiempo que tenían para hacerlo. A partir de rescindir su contrato con la Universal en el 66 comenzó a trabajar en la Fox para Lionel Newman, componiendo los capítulos de las series que no le daba tiempo a hacer (Aschieri, 1999, p.82). Sin embargo, comenzó haciendo música para cine con bandas sonoras próximas al pop donde podemos ver las influencias de Mancini en películas como *Penélope* (1966) o *How to Steal a Million* (1966). Con estas y otras películas comenzó a adquirir oficio en la composición para audiovisuales y se generó un nombre para comedias musicales como *The fiddler on the roof* (1971) con la que ganó su primer Oscar.

Con esto llegamos a los años 70, su década de despegue, donde se lanza directamente sobre las músicas sinfónicas alternadas con temas pop en películas de desastres que se pusieron muy de moda a principios de esta década, películas como *The Towering Inferno* (1974) que además tuvo cierto éxito de taquilla. Sin embargo, y ya en esta década, conocer a directores como Steven Spielberg y George Lucas será lo que le dé el espaldarazo definitivo, ya que comenzó con películas como *The Sugarland*

Express (1974) y *Jaws*, y siguió con otros éxitos de taquilla como *Close Encounters*, *Superman* (1979) y el “super-éxito” *Star Wars*. En todas estas películas empieza a mostrar un gran dominio del lenguaje orquestal pasando de partituras más tonales (*Star Wars*), a más atonales (*Close Encounters*).

Ya en la década de los 80, continua repartiendo su trabajo con los dos directores con los que tiene sus grandes éxitos, Spielberg y Lucas, haciendo el resto de películas de la saga galáctica *Star Wars*, así como otras grandes películas como la saga de *Indiana Jones*, *E.T. the Extraterrestrial*, y al mismo tiempo continúa componiendo para otros directores en películas que destacan como *The Eastwick’s witches* (1987), o *Born in the Fourth of July* (1989).

Durante la década de los 90 destaca con películas como *Home alone* (1990), *JFK* (1991), *Seven Years in Tibet* (1997), *Hook* (1991), *Jurassic Park* (1993), *Schindler’s List*, y *Saving Private Ryan* (1998). Con solo estos títulos de distintos géneros y temáticas podemos ver la cantidad de usos instrumentales que Williams es capaz de manejar.

Ya en el siglo XXI, podemos destacar otras películas que continúan con su lenguaje motivico-orquestal típico, como *Harry Potter and the sorcerer’s Stone* (2001), o las músicas de las películas de los Episodios I, II y III de la saga *Star Wars*, y otras donde utiliza otros instrumentos a veces étnicos (*Memoirs of a Geisha*), o instrumentación más moderna (*The Adventures of Tintin: The secret of the Unicorn*).

Por último destacar que ha conseguido 5 Oscars por *The fiddler on the roof*, *Jaws*, *Star Wars*, *E.T. the Extraterrestrial* y *Schindler’s List*. Además de esto, tiene el

record de nominaciones en toda la historia con 52 nominaciones. Aparte, también tiene multitud de premios Grammy, BAFTA¹⁵,...

II.4 EL IMPERIO CONTRAATACA

Star Wars fue una película estrenada en el año 1977 que en castellano se llamó *La Guerra de las Galaxias Episodio IV: Una nueva Esperanza* y que fue un punto de inflexión en la historia del cine por muchos motivos. No sólo a nivel industrial (Navarro, 2005, p.266) marcó un antes y un después en Hollywood, de hecho es una de las películas más taquilleras de la historia del cine, sino que a nivel fílmico, narrativo, el uso de efectos especiales, sonoros... también marcó el camino a seguir sobre todo para las películas del género y en cuanto a cómo había que hacer cine para otros directores de la época que ya estaban haciendo un cine distinto a lo que se hacía con anterioridad (Colon e Infante, 1997, p.166-169). Fue un argumento donde se trataban temas mitológicos como la lucha entre el bien y el mal, las historias de princesas, combates de espadas... con el añadido de un elemento mágico: “La Fuerza”, y todo dentro de un marco futurista ambientado en el espacio en una época a-temporal.

El *Imperio Contraataca* fue una película que para su creador, George Lucas, fue importante por varios motivos: si con su primera película de la saga revolucionó el género de Ciencia Ficción, rompió records de taquilla, utilizó los más modernos efectos especiales, estableció nuevas normas en la industria... (Becker, 2004) con su segundo capítulo intentó cambiar las “reglas del juego” produciendo él mismo y arriesgando todo lo que había ganado con la primera película. Además, con el nuevo director Irvin

¹⁵ <http://www.imdb.com/title/tt0080684/awards> (04/02/20)

Keshner, buscó dar un cambio a la forma de contar la historia. Como el propio director dijo, se buscaba un segundo acto más oscuro, más lento, como el segundo movimiento de una sinfonía, donde poder centrarnos en presentar mejor a los personajes, su psicología¹⁶, y donde los malos ganan y los buenos vuelven a casa heridos y con bajas.

II.4.1 ARGUMENTO

Tal y como se narra en la web <http://www.ciencia-ficcion.com>, “Son tiempos adversos para la rebelión. A pesar de la destrucción de la Estrella de la Muerte, el Emperador ha ordenado a la terrible Flota Imperial que aplaste definitivamente la rebelión. Empujados hasta los confines de la galaxia, los rebeldes han construido una nueva base secreta en el planeta Hoth, un mundo helado e inhóspito. Obsesionado por encontrar al joven Skywalker, el temible Lord Darth Vader ha lanzado miles de sondas por la infinita vastedad de la galaxia, en un implacable intento de encontrar al joven muchacho. Una de ellas consigue localizar a los rebeldes en Hoth, y envía la información antes de que pueda ser destruida. Los rebeldes saben que el Imperio pronto aparecerá, y organizan la evacuación. Pero el Imperio se mueve rápido, y en poco tiempo emerge del hiperespacio una flota de Destruidores Imperiales, encabezados por el monstruoso Superdestructor Ejecutor, la nave insignia de Lord Vader y de la armada Imperial.

Pero los rebeldes han detectado la presencia del enemigo a tiempo, y levantan sus escudos de defensa para impedir un bombardeo planetario. Lord Vader culpa de ello al Almirante Ozzel, pagando este con su vida el último error. Una división de AT-AT,

¹⁶ Dicho por el director Irvin Keshner en los comentarios del DVD de la película

comandada por el general Veers, desembarca en Hoth para destruir la base rebelde. Los rebeldes luchan con arrojo y valentía, pero, incapaces de resistir el asalto Imperial, deben ordenar la retirada y huir a toda prisa del planeta.

Luke decide ir al planeta Dagobah, tal como una aparición de Ben le ha ordenado, para que el maestro de Jedis que enseñó en el pasado a Ben le enseñe a él ahora. Mientras, Solo y Leia intentan huir a bordo del Halcón Milenario, pero una avería que hace imposible saltar al hiperespacio les impide huir, y son perseguidos por fuerzas imperiales. Sólo consiguen un respiro al internarse en un campo de asteroides, confiando en que el Imperio no este tan loco como para meterse allí a buscarlos. Es en ese campo de asteroides donde surge el amor entre una princesa y un “sinvergüenza”... pero esto puede detener a Vader, que ordena a todas las naves disponibles que se internen en el mortal campo de asteroides y encuentren a su presa. En una conversación con el Emperador, Vader convence a este que quizás el joven Skywalker sea más valioso vivo que muerto, y conseguir que se una a ellos...

Luke llega a Dagobah, esperando encontrar a un gran guerrero, pero en eso, como en tantas cosas, descubrirá que esta muy equivocado. Yoda comienza a instruir al joven Skywalker. La Fuerza esta en todos nosotros, Luke tiene que sentirla a través de él y de todas las cosas que le rodean. Debe de sentir la Fuerza entre Yoda y él. Su potencial es muy grande, pero se necesita tiempo para enseñarle. Pero el tiempo es algo muy escaso, y Luke, gracias a la Fuerza, tiene una visión sobre sus amigos. Sufrirán, y puede que mueran, en un futuro muy próximo. Debe de ir a ayudarles. Yoda y Ben intentan persuadirle de que no lo haga. Tal cosa puede hacer que todo se pierda. Vader es fuerte, y él todavía no esta completamente bien entrenado, pero Luke decide irse a pesar de todo...

Para asegurar el cumplimiento de su objetivo, Vader hace llamar a los mejores cazarrecompensas de la galaxia para que encuentren al Halcón Milenario y sus ocupantes. Uno de ellos, el peligroso Boba Fett, consigue dar con el Halcón, que se dirige a Ciudad Nube, buscando refugio ya que allí está un viejo amigo de Han, Lando Carlissian. No se fían de él pero la situación es desesperada y no hay otra opción. Para su desgracia, el Imperio ha llegado antes que ellos, y con la ayuda de Lando, Solo y Leia son capturados por Vader. El temible Señor Oscuro planea usarlos como cebo para que Luke venga y así Vader lo pueda capturar. Para tal captura, Vader piensa en congelar a Luke en carbonita, pero tal proceso puede ser peligroso, así que decide probarlo primero en Solo. Chewacca hace un último e imposible intento de escapada. Boba Fett reacciona con rapidez y apunta su arma para disparar, pero Vader se lo impide con un manotazo. Chewacca finalmente es persuadido por Solo de la futilidad de su intento. Leia y Solo se despiden con un beso, antes de que las Tropas de Asalto los separen. Leia ve desolada como el hombre al que ama queda congelado en carbonita. Pero este ha sobrevivido al proceso, y es entregado a Boba Fett para que este lo lleve a Jabba el Hutt, quién da una fuerte recompensa por su cabeza. Mientras, Luke llega dispuesto a salvar a sus amigos...y enfrentarse a Vader. Lando decide por fin actuar por su cuenta y libera a Leia y Chewacca de los soldados imperiales. En un desesperado intento quieren rescatar a Solo de las garras de Boba Fett, pero este escapa en su nave Esclavo-I con su pieza y fracasan, pudiendo tan sólo escapar en el Halcón de las Tropas de Asalto.

Vader y Luke consiguen por fin su mayor deseo, y ambos se enfrentan cara a cara. El duelo de sables láser empieza. Pero si bien la Fuerza está con Luke, todavía no es un Jedi, y el oscuro Señor de los Sith es mucho más poderoso de lo que Luke nunca hubiera imaginado. Finalmente, incapaz de aguantar la superioridad de Vader, Luke es desarmado y derrotado, quedando acorralado sobre un abismo. Todo parece perdido. Y así es, pero no de la manera en que Luke cree. El Jedi Oscuro apaga su arma, y ofrece a

Luke unirse a él y terminar con la guerra que azota la galaxia. Luke se niega a tal alianza. Es impensable para él unirse al ser que considera su mayor enemigo, el hombre que mató a Ben Kenobi y a su padre. Eso le ha dado fuerzas hasta ese momento. Pero entonces todo en lo que había creído Luke en los últimos años salta en mil pedazos, cuando aquel terrible ser de siniestra armadura y ominosa voz le revela la devastadora verdad: él es su padre.

Horrorizado y aturdido por semejante cosa, Luke en un principio lo niega con rabia y desesperación, pero en el fondo, de alguna manera, sabe que tal locura es cierta. El que una vez fue su padre le tiende la enguantada mano, volviéndole a ofrecer, casi como una súplica, la alianza: Juntando sus fuerzas, pueden destruir al mismísimo Emperador. Ambos entonces gobernarían la galaxia como padre e hijo...Luke duda durante un instante. La oferta tienta su mente. El Lado Oscuro. Podría... pero decide rechazarlo. Y en la que quizá sea la última decisión de su vida, se lanza al vacío. Darth Vader, su padre, observa como su hijo desaparece por un conducto de ventilación...

Luke es expulsado por los conductos de ventilación al exterior de Ciudad Nube, quedando colgado de unas antenas a cientos de kilómetros sobre la superficie. No hay salvación...excepto si alguien consigue escuchar su grito de socorro, alguien que, de alguna manera, le pueda oír. Leia, volando en el Halcón y alejándose de Ciudad Nube, oye, por un inexplicable vínculo que le une a Luke, la voz de ayuda de este en su mente. Luke es rescatado por el Halcón y escapan del planeta, teniendo muy de cerca una escuadra de Cazas imperiales.

Vader, ya a bordo del Ejecutor, ordena que todo este preparado para abordar al Halcón y capturar a sus ocupantes. El Halcón acierta a pasar muy cerca del Ejecutor, y Vader siente la presencia de su hijo a bordo del Halcón. Nuevamente, le ofrece

mentalmente la alianza, pero Luke esta demasiado confundido y aturdido, incapaz de asimilar la devastadora verdad descubierta. El Halcón, finalmente, consigue conectar la velocidad luz y escapar del asedio Imperial. Darth Vader observa como el Halcón escapa. Y vuelve a mirar al lugar por donde ha desaparecido, como queriendo asegurarse de que eso es lo que ha pasado. El almirante Pielt y sus subordinados observan temerosos a Vader, esperando en cualquier momento notar en sus cuellos el precio del fracaso. Pero Vader no hace nada. Simplemente, se retira del puente sumido en pensamientos. Pensamientos referentes a su hijo..

Reunidos con la Flota Rebelde, Luke se recupera de las secuelas de su derrota con su padre y Lando y Chewacca parten con el Halcón para intentar rescatar a Solo de las garras de Jabba el Hutt. Esta vez, la batalla se ha perdido, pero la guerra sigue. El Imperio ha contraatacado¹⁷...”

II.5 FUNCIONALIDAD DE LA MÚSICA AUDIOVISUAL

Dentro del Corpus de estudio de este trabajo de investigación, además de analizar los temas elegidos de John Williams dentro de la película, primero hay que definir la herramienta de trabajo utilizada por el autor a la hora de componer para imagen: El Leitmotiv; herramienta también utilizada por sus compositores de referencia como Steinner y Korngold (Colon e Infante, 1997, p.11), así como las funciones de la música audiovisual.

¹⁷ <http://www.ciencia-ficcion.com/pelis/starwars/sw2.htm> (15/03/2019)

Desde los principios de la historia del cine ha habido preocupación por parte de profesionales y teóricos por la relación entre música e imagen en el cine, por cómo influye la una en la otra, y desde el punto de vista de la música, su funcionalidad a la hora de contar una historia (Gorbman, 1987, p.11). Desde el principio, igual que el director es capaz de decidir dónde colocar la cámara, el tipo de plano, la iluminación que debe utilizar, cómo usará el sonido, cómo deben actuar los actores, el uso del color, los decorados, maquillaje, vestuario... todo ello con el fin de guiar al espectador a través de la historia y hacerle ver y escuchar lo que el director quiere que vea y oiga en cada momento, la música se ha convertido en una herramienta más que unida a todas las anteriores forman parte del discurso narrativo audiovisual.

Por un lado tenemos los elementos diegéticos que vemos y oímos en imagen y que nos dan la información de la acción que sucede en la historia, pero al igual que un escritor “pierde” el tiempo, o mejor dicho, utiliza párrafos, capítulos, páginas en describirnos un lugar, un momento, sentimientos, pensamientos de los personajes... en el discurso audiovisual es más complicado desde el punto de vista diegético, que lleguemos a plasmar en la película toda la información que en otro formato, como el anteriormente citado, sería más fácil de hacer. De esta forma necesitaremos algún o algunos elementos que aporten un “subtexto” al espectador con respecto a lo que está viendo en la imagen. En este sentido, y como hemos mencionado en el párrafo anterior, la música cumple perfectamente con esta función de añadir ese “subtexto” a la imagen.

Desde este punto de vista podríamos ver las distintas posibilidades funcionales de la música sincronizada con una imagen (Roman, 2008, p.129,130) y que pueden ser tratados en distintos apartados. Según A. Román podríamos catalogar las funciones de la música en tres grandes grupos:

- Funciones Físicas: que tienen que ver con los elementos visuales de la película, de forma que podemos utilizar para generar una atmósfera, marcar el movimiento de algún elemento de la pantalla (*mickeymousing*¹⁸), o representar algún lugar, objeto o personaje (*leitmotiv*).
- Funciones Psicológicas: que tienen que ver con la música creada para comunicar pensamientos, sentimientos de personajes, conceptos, estados de ánimo... música que consigue dar al espectador información que complementa a la imagen y que en muchos casos no podría dar (el subtexto antes citado).
- Funciones Técnicas: las que tienen que ver con el uso de la música para ayudar a contar la historia, a subsanar errores de montaje, transiciones entre secuencias, acelerar o frenar el ritmo narrativo, *raccord* sonoro y que es usada como un elemento técnico más.

Como vimos en la metodología, este será el criterio para el análisis funcional de los motivos utilizados por John Williams en la película.

II.6 EL LEITMOTIV. TEMAS DE PERSONAJE. TEMAS ASOCIATIVOS

Dentro de las funciones físicas de la música audiovisual, hemos visto una que es ampliamente utilizada por John Williams en todas sus películas y en nuestra película de

¹⁸ Entendemos como *Mickeymousing* cuando la música describe un elemento de la imagen que se mueve, y la música copia cada uno de esos movimientos. Muy típico de los Dibujos Animados, y de ahí su nombre.

estudio también, que es la que funcionalmente se refiere para los temas que vamos a investigar: el Leitmotiv.

El leimotiv (en Alemán leiten, “leading motive”), es un término que se empezó a utilizar por primera vez para analizar las óperas de R. Wagner, y más concretamente se define como un tema musical que se utiliza para reforzar la acción dramática, dar una identidad a los personajes o establecer motivos que el oyente asocie con un evento dramático¹⁹. También podríamos definirlo como el “*motivo musical conductor que individualiza a un personaje, define una idea o situación, que tendrá tanta influencia sobre la concepción y el sentido psicológico profundo de la música cinematográfica*” (Colon e Infante, 1997, p.23).

Si continuamos con el concepto de Leitmotiv, llamado *Tema* en el argot de la música de cine, también hay autores como Reiser (Morton, s.f., p.220), que establecen claramente su valor asociativo, un material musical que consiste en asociarlo con un objeto, personaje, situación o idea. También Reiser habla de la habilidad del Leitmotiv para enganchar al espectador por medio de la acumulación, por lo que significa, y todo ello gracias a la memoria del oyente, que hace que asocie emociones al escuchar el motivo y luego las pueda revivir al volver a escucharlo más adelante.

Uno de los usos más normales que se daban del Leitmotiv era que en el momento en que el personaje, objeto, situación o idea aparecía en pantalla, era el momento en el que el compositor utilizaba el tema musical de forma que el espectador tuviese más fácil la identificación de ambos elementos; sin embargo, una de las grandes aportaciones de John Williams en el uso del leitmotiv fue adjudicar un tema a un personaje cuando este no estaba en pantalla. Esto ocurrió en la película *Jaws*, donde el

¹⁹ <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/335529/leitmotif> (31/03/2013)

Tiburón no aparece en escena hasta la segunda mitad de la película y sin embargo gracias al Leitmotiv el oyente percibe claramente su presencia de forma que se consigue dar el suspense necesario a la acción y asocia el motivo con el ataque sin necesidad de que aparezca en imagen. Según S. Essman, el tema del Tiburón revolucionó la forma en que hasta aquel momento los compositores utilizaban los leitmotifs en las películas de terror, de forma que Williams llevó más allá el concepto de Tema asociativo con respecto a sus predecesores (Scott, 2005, p.22-23).

Otra forma de uso totalmente distinta del leitmotiv es, como hemos comentado anteriormente, cuando se asocia un tema musical a cada personaje, objeto, acción... y este tema va evolucionando a la vez que evolucionan los personajes, de forma que no volvemos a oír de la misma forma el tema la primera vez con respecto a las siguientes. Esto lo podemos ver en películas como *Star Wars*, o de forma totalmente contraria en *Superman*, donde hablamos de un personaje plano²⁰ y por tanto su leitmotiv aparece igual a lo largo de toda la película. De hecho, autores como Paulus (2000, p.158,172) hablan de cómo Williams comienza conceptualmente utilizando el concepto Wagneriano de Leitmotiv pero luego lo expande variándolo dependiendo de las características de la historia que tenga que utilizar. De ahí que en ocasiones se plantee la opción de diferenciar los conceptos de “tema”, “motivo” y “leitmotiv”.

Según Gorbman (1987, p.26), “tema” es *cualquier música (melodía, fragmento de melodía, o progresión armónica) que se oye más de una vez a lo largo de la película*. De esta definición podemos ver que por un lado, Gorbman tiene en cuenta las características verticales y horizontales de la música, en cuanto a que no sólo una melodía, sino que una progresión armónica puede tener cualidades asociativas para con

²⁰ Entendemos el término *personaje plano* como un personaje que no sufre ninguna modificación ni evolución, ni física ni psicológica a lo largo de la historia: Superman siempre es igual a lo largo de toda la película.

la imagen; por otro lado, lo que tiene que ver con la parte de la repetición, es importante destacar lo que conlleva en cuanto a la unidad de la banda sonora como “todo” en la obra fílmica. El hecho de que un tema se repita más de una vez, hace que sea más fácilmente identificable por el espectador tanto como tema musical, como a su funcionalidad asociativa con el elemento que vaya en imagen, de forma que será más fácil que consiga su misión narrativa para con el público.

Lo que muchos autores quieren decir cuando hablan de que John Williams se basa en leitmotifs para sus personajes es que son, conceptualmente hablando, temas asociativos. Utiliza temas musicales que se asocian con una imagen o idea y que se van desarrollando a la par a lo largo de la película.

Otro elemento importante es el tema de la Unidad temática, de la que hablan autores como Cooke (2008, p.463) diciendo de esta con respecto a John Williams como que la retórica del romanticismo y la tonalidad se ve, así como la influencia de compositores como Prokofiev en este sentido como su gran base de trabajo. También habla de la tendencia en todas sus bandas sonoras a que haya unidad, es decir, que a lo largo de su obra intenta utilizar el mismo sistema de trabajo.

Esta idea de unidad temática, además se apoya en el concepto antes tratado de tema de personaje. Es decir, el hecho de que utilice el sistema Wagneriano del leitmotiv para cada personaje hace que al repetirse durante la película, dé sensación de unidad a toda la banda sonora. También sucede que, como hemos dicho antes, si un tema se asocia a un personaje, idea, acción... entonces al repetirse también tenga muchas opciones de que cambie a lo largo de la película en cuanto a textura, tonalidad, timbre... lo que algunos autores consideran que puede ser negativo para reconocer el tema por parte del espectador pero que sin embargo, trabajar con el modo “tema y variación” hace que la unidad de la obra se refuerce.

Desde el punto de vista musical, para la construcción (composición) de un tema partimos de unidades o células más pequeñas (melódicamente hablando) llamados *motivo*. Al igual que una palabra está compuesta por sílabas y éstas por fonemas, el tema o leitmotiv se puede crear a partir de motivos que son unas pocas notas a las que se les asigna un significado y que sirven de base para que evolucionen en un tema. Incluso a veces el compositor utiliza sólo el motivo para recordar o referirse al elemento referenciado.

Tal y como dice Richards (2018), podemos ver que los temas además pueden ser de distintas clases según están creados: temas gramaticales, “motto” temas y temas discursivos. Los Gramaticales suelen ser células temáticas de 8 compases atendiendo a los tradicionales modos compositivos del “llamada – respuesta” (call and response) que en lenguaje musical llamamos antecedente y consecuente. Los motto temas son temas más cortos que suelen estar contruidos a partir de células rítmicas como en el caso de “Tiburón” (Spielberg, Jaws, 1975). Finalmente los temas discursivos que son mucho más largos y que no atienden a una medida estándar, de forma que se pueden desarrollar dando sensación de mayor continuidad, como en el caso del tema en “Atrápame si puedes” (Spielberg, Catch me if you can, 2002). En el caso que nos ocupa y como el propio Richards afirma, Williams suele utilizar el primer tipo de temas (aunque como hemos visto también compone con los otros dos) (p.120).

III. ANÁLISIS DE LOS TEMAS

III.1 INTRODUCCIÓN. TEMAS DENTRO DE LA PELÍCULA

El autor F. Lehman, establece en su trabajo “Complete Catalogue of the Motivic material in Star Wars” que en “El Imperio Contraataca” hay diez Leitmotifs (Lehman), aunque como veremos, el tema del “Halcón Milenario/ Fanfarria Rebelde” no llega a ser utilizado claramente en esta película, con lo que al final tendremos nueve temas que serán los analizados.

Tal y como establecimos anteriormente, analizaremos uno por uno los nueve temas desde el punto de vista melódico, armónico y tímbrico tomando como referencia los momentos de máximo esplendor de cada uno puesto que como veremos, cada uno de los temas son articulados en cada momento en función del momento narrativo de forma que son manipulados por Williams modificando cada uno de estos tres elementos.

Para la construcción de temas siempre comenzaremos desde la melodía, y en este sentido podemos ver cómo al ser una historia que cuenta el contraste entre la luz y la oscuridad, la música también está construida desde esta perspectiva. Como veremos, las melodías de los temas están compuestas en sus formas básicas utilizando fraseos ascendentes, intervalos mayores o justos, con modos “luminosos” cuando se refieren a personajes o elementos del bien, y todo lo contrario cuando referencian al mal. En este punto cabe destacar la relación de los modos griegos²¹ con las emociones que ha dado

²¹ “Sistema de organización interna o disposición de los intervalos de una serie de sonidos comprendidos en el ámbito de una octava. Dentro de la tonalidad, también indica las diferentes formas de una misma escala diacrónica según el sonido que se establezca como fundamental” (Peñalver, 2010, p.80).

lugar a distintos estudios donde existe un consenso para establecer una clasificación de los modos griegos desde el más “luminoso” hasta el más “oscuro”. En este sentido cabe destacar a M. A. Tizón Díaz (2017) que habla de la conexión entre la música y las emociones y de los parámetros que modulan esa percepción emocional. Tizón Díaz establece así un orden (2017, p.11):

- Modo Lídio
- Modo Jónico
- Modo Mixolídio
- Modo Dórico
- Modo Eólico
- Modo Frigio
- Modo Locrío

Teniendo en cuenta este orden, podemos ver como cada uno de los temas utilizados en la película fueron compuestos en un determinado modo en función del carácter que Williams quería transmitir²² y que justificaremos a continuación en el análisis melódico de cada uno de los Temas. Cabe destacar en este sentido cómo los temas de Luke y Leia comienzan con intervalos muy característicos (4ª Justa y 6ª Mayor respectivamente) que tienen un carácter más luminoso y que el propio Williams también usa para la construcción de otros temas para otros personajes como Superman y para otros temas más oscuros como el de Boba Fett utiliza intervalos más asonantes (2ª menor) como usaba Bernard Herrman armónicamente en Psicosis (Hitchcock,

²² Ver Anexos, Tabla 3:Lista de Cues y TC.

1960), o para el de Darth Vader donde utiliza una melodía mayor sobre una armonía en menor²³.

Por otra parte, tal y como vemos en la tabla, vemos cuantitativamente el número de veces que usa cada tema el compositor:

Tabla 2 - Número de veces que se usa cada tema en la película

TEMA	VECES UTILIZADO
TEMA DE VADER, MARCHA IMPERIAL	34
TEMA DE LUKE	16
TEMA DE HAN Y LEIA, HAN	16
TEMA DE LEIA	2
TEMA DE LOS DROIDES	4
TEMA DE LA FUERZA	13
TEMA DE YODA	13
TEMA DE BOBA FETT	3
TEMA DE LANDO, CIUDAD DE LAS NUBES	3
TEMA REBELDE	2
TEMA DE LOS ASTEROIDES	2

Fuente: Elaboración propia

²³ Ver punto III.2

III.2 TEMA DEL “IMPERIO” O DE “DARTH VADER”²⁴

El tema del Imperio fue bautizado como *Marcha Imperial* dado que como veremos, debido al carácter rítmico, ofrece un aire militar. En la película aparece en todo su esplendor la primera vez que vemos la flota imperial y a Darth Vader, que es además donde se produce la conexión del tema con el personaje y todo lo que representa:

Figura 1 - Reducción de La Marcha Imperial



Fuente: Elaboración propia

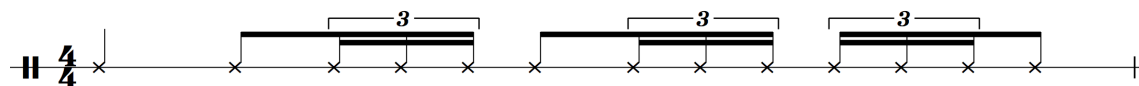
En la figura 1 podemos ver una reducción a piano de la melodía y la armonía de *La Marcha Imperial*. Como se puede observar, lo que caracteriza este tema es la rotundidad rítmica que tiene que como hemos dicho anteriormente, es lo que le da el aire militar con el que Williams quiere dotar a este leitmotiv.

Melódicamente podemos observar como el tema está dividido en dos partes, una “A” que consta de cuatro compases y una “B” de ocho. El carácter militar del tema que

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=u7HF4JG1pOg&feature=youtu.be&t=10s> (18/5/20)

mencionamos se refiere por un lado al apoyo en las partes fuertes de compás, especialmente en los compases 1 y 3 de la “A”, y por otro a la célula rítmica que se utiliza para acompañar la melodía:

Figura 2 - Célula Rítmica en La Marcha Imperial



Fuente: Elaboración propia

Por otra parte, podemos observar como la melodía se apoya en su mayoría en las notas del acorde, lo que también hace que el tema tenga un carácter más robusto.

Figura 3 - Análisis de La Marcha Imperial

Fuente: Elaboración propia

Como vemos en la figura 3, la parte más repetida y reconocible del tema, la “A”, está creada a partir de una secuenciación²⁵ de los dos primeros compases.

²⁵ Secuenciación es cuando se repite algún elemento de un motivo. En este caso se repite la rítmica de la melodía aunque con distintas notas.

Armónicamente vemos que es un tema menor bastante tonal para una vez más dotar al tema de peso, de consonancia, que se pueda asociar a algún elemento con estas características (en este caso a Darth Vader), y que además hace bastante hincapié en el primer grado de la tonalidad para fortalecer esta idea. En este sentido, nos llama la atención cuando relacionamos melodía y armonía, cómo vemos un tema que melódicamente es mayor funciona con una armonía en modo menor, lo que desde el punto de vista técnico podría dar lugar a disonancias importantes que normalmente se suelen evitar. Sin embargo, en este tema en concreto Williams lo utiliza en conexión con la idea del personaje que representa: el personaje de Darth Vader, el villano de la historia que representa el mal absoluto, en realidad es una evolución de un ser de luz (Anakin Skywalker). Si valoramos lo mencionado en el apartado anterior, donde los temas de luz utilizan modos opuestos, es bastante significativo cómo Williams de alguna manera induce la idea de un personaje maligno (modo menor) pero que se hizo a partir de un personaje que representa el bien (modo mayor).

III.3 TEMA DE “LUKE”²⁶

El tema de Luke es el más importante no solo de la película sino de toda la saga, ya que además de representar al protagonista de la historia es el tema que sirve como obertura para todas las películas.

Figura 4 - Tema de Luke



Fuente: Elaboración propia

Melódicamente podemos ver una de las características del héroe de la saga. El primer intervalo²⁷ es una quinta justa, algo muy usado por muchos compositores para crear un leitmotiv heroico²⁸. Este motivo de quinta justa se irá repitiendo cada vez que

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=x2J5Oifxp7w&feature=youtu.be&t=6s> (18/5/20)

²⁷ Un intervalo es la distancia que hay entre dos notas

²⁸ Tenemos ejemplos de Williams y otros compositores por ejemplo en el tema de Superman o en el tema de Gondor (El Señor de los Anillos, compuesto por Howard Shore)

se haga mención a Luke. Además, el tema utiliza el mismo esquema rítmico que hace que sea fácilmente identificable: tresillo de negras y nota larga:

Figura 5 - Célula Rítmica del Tema de Luke



Fuente: Elaboración propia

Otro elemento en cuanto a la creación de este tema es que el compositor utiliza la forma “AB”, bastante recurrente como hemos visto y veremos en este y el resto de los temas de la película.

Figura 6 - Análisis del Tema de Luke

$\text{♩} = 100$

Fuente: Elaboración propia

Armónicamente vemos que usa un tema en modo mayor, que dentro de los modos griegos sería el segundo modo con carácter más “luminoso”. De esta forma podemos ver cómo en su versión original durante la parte “A” utiliza siempre acordes perfectos mayores. Incluso al final de la frase podemos ver un acorde de intercambio modal²⁹ prestado del modo Mixolidio (bVII) para evitar utilizar el acorde disminuido propio del modo mayor, y que tiene un carácter más oscuro. Cabe destacar en este sentido que Williams utiliza el Cuarto grado siempre en segunda inversión para no hacerlo tan evidente, algo que irá repitiendo en otros temas como iremos viendo.

²⁹ Los acordes de intercambio modal son acordes “prestados” de otros modos que no pertenecen por tanto al modo en el que está la pieza musical.

Armónicamente encontramos en este tema algo bastante inusual hasta ahora: Aunque la tonalidad está perfectamente localizada y clara, utiliza acordes que no pertenecen a su escala en varios momentos de la melodía, pero además hay que destacar que no es la primera vez que lo hace ni en esta película (como veremos posteriormente), ni en esta saga, ni en otras (Schneller, 2013, p.65). Una vez comienza con la melodía estableciendo la tonalidad con el acorde fundamental de tónica, establece un movimiento hacia el II grado semidisminuido, acorde de intercambio modal que proviene del modo eólico y que tiene función de subdominante. En este caso vemos que estando en un tema mayor utiliza armonías provenientes del menor. Además, la progresión armónica va avanzando hasta llegar a un acorde de bII, otro acorde de intercambio modal que proviene del modo frigio en este caso con función también de dominante pero que al venir de esta escala, le da un carácter más exótico y erótico. Muy utilizado por el compositor en los temas de amor de sus películas³¹. Este tipo de armonización vemos que fue utilizada por otros compositores como recurso para la armonización de temas de amor o al menos temas asociados a personajes femeninos como por ejemplo el caso del compositor Miklós Rózsa con el tema de amor para la película “Spellbound” (1945).

Figura 9 - Análisis Armónico del Tema de Leia



Fuente: Elaboración propia

³¹ Tenemos otro ejemplo del uso de estos dos acordes de intercambio modal en “Indiana Jones en busca del Arca Perdida” con el tema de “Mariam”, el tema de amor de “Willie” en “Indiana Jones en el Templo Maldito” o el tema de amor para la película “La Terminal”.

Para terminar, el tema de Leia acaba con con más acordes de intercambio modal como el bVI también proveniente del modo frigio, lo que mantiene el carácter exótico/erótico del que hablamos previamente.

En términos de estructura, encontramos este tema que está compuesto con una única parte “A” a diferencia del resto de temas que básicamente llevan una “B” como contraste.

III.5 TEMA DE “HAN Y LEIA”. TEMA DE “HAN”³²

Figura 11 - Tema de Han y Leia



Fuente: Elaboración propia

Armónicamente vemos la misma fórmula utilizada en el Tema de Leia, donde utiliza acordes de intercambio modal provenientes de los modos Frigio y Eólico siendo un tema Jónico. Siendo además el tema de amor de la película, o por lo menos el que se asocia a la historia de amor entre Han y Leia, volvemos a ver cómo Williams utiliza esta progresión:

Figura 12 - Análisis del Tema de Han y Leia

♩ = 70

6

11

14

Fuente: Elaboración propia

Además de estos acordes, destacamos los últimos cuatro compases de la parte “A” donde utiliza otros acordes de intercambio modal que vienen del modo eólico, el bVII y el I- para terminar esta primera parte del tema. Llama la atención cómo siendo un tema en mayor lo termina en menor dando la sensación de que no está cerrado y que se resuelve en la parte “B”.

III.6 TEMA DE “LA FUERZA”³³

El tema de la Fuerza probablemente sea junto al de Luke y Vader de los más icónicos y recordados de toda la saga. Se hizo muy popular en el episodio IV: “Una Nueva Esperanza” en la famosa secuencia llamada “Binary Sunset”. Desde el punto de vista de la articulación con la imagen fue muy debatido el hecho de que este motivo no representaba lo que realmente estaba ocurriendo en pantalla ni referenciaba a la Fuerza, se utilizó por exigencias del director y productor George Lucas³⁴.

En este caso, como veremos, sí que cumple con sus funciones motívicas. Melódicamente podríamos dividirlo en cuatro frases de forma que intenta ir creciendo expresivamente hasta el final de la frase para luego súbitamente volver a caer:

Figura 13 - Análisis del Tema de La Fuerza



Fuente: Elaboración propia

Este patrón de ir subiendo hasta llegar al clímax y luego bajar se repite en algunos otros temas, de forma que podríamos decir que hay una lucha constante que envuelve la acción narrativa. De hecho, en esta melodía, podemos ver a través de las notas de la tonalidad cómo durante las dos primeras ideas siempre intenta ir subiendo

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=iC5JjKZLSOs&feature=youtu.be&t=2m21s> (18/5/20)

³⁴ Citado por el propio Williams en las notas de la edición discográfica original

para acabar descansando en cada una de ellas. En la idea 1, y luego sube un poco más en la segunda, de forma que alcanza el clímax llegando a la octava para luego caer de nuevo en la cuarta idea.

Otro elemento de la melodía que caracteriza este tema son por un lado el modo que usa el compositor para construirla, en este caso el modo Dórico, que según M.A. Tizón estaría a medio camino entre los modos que aportan más “luminosidad” y más “oscuridad”, algo que llama mucho la atención teniendo en cuenta que el elemento referenciado es la Fuerza, utilizada tanto por las fuerzas del bien como las del mal. Por otro lado también es muy característico el comienzo de la melodía con una cuarta justa, algo que muchas veces utiliza el compositor para disfrazar el posible uso del tema: El tema de Luke vimos que empezaba con una quinta justa, pero a veces antes de esa quinta utiliza una cuarta justa como por ejemplo la fanfarria de los títulos al principio de todas las películas de la saga.

Rítmicamente, también es un tema muy característico, ya que podemos observar que pone especial énfasis en las partes fuertes de cada compás, normalmente con notas largas (negras, blancas, o negras con puntillo):

Figura 14 - Análisis Rítmico del Tema de La Fuerza



Fuente: Elaboración propia

Podemos ver además como el uso de los tresillos de corchea los utiliza para debilitar el peso en esas cuartas partes de compás.

Estas características rítmicas son muy típicas de marchas militares, en cuanto al peso de las melodías en las partes fuertes. Desde el punto de vista motivico, esta cualidad le viene muy bien para representar a los Jedís y a la Rebelión, sobre todo en momentos en los que intenta comunicar un carácter más militar en los que utiliza instrumentación sobre todo de metal, algo que también apoya esta cualidad.

Desde el punto de vista armónico, este tema empieza en tonalidad menor, algo que le da un carácter negativo emocionalmente. Sin embargo, al final de la segunda idea, acaba con un acorde de IV grado en mayor:

Figura 15 - Análisis Armónico del Tema de La Fuerza

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two systems of staves. The first system contains three measures labeled 'Idea 1', 'Idea 2', and 'Idea 3'. 'Idea 1' spans the first two measures, 'Idea 2' spans the next two measures, and 'Idea 3' is the final measure of the first system. The second system contains four measures, with 'Idea 4' spanning the last three measures. Chord changes are indicated by Roman numerals: 'IV major' is shown below the third measure of the first system, and 'VI' is shown below the first measure of the second system. The melody features eighth and sixteenth notes, with triplets marked with a '3' in the third measure of the first system and the first measure of the second system.

Fuente: Elaboración propia

Normalmente, el cuarto grado de una tonalidad menor, es un acorde menor, sin embargo en este caso este cambio le otorga positividad en el sentido de dar esperanza dentro de todo el ambiente negativo en el que se mueve la melodía (menor).

Al final de la tercera idea, el clímax se sustenta sobre otro acorde mayor, esta vez en el sexto grado. Esto hace que al ser un acorde de la tonalidad, no tengamos la

sensación de haber perdido la negatividad totalmente, pero mantiene ese halo de positividad apoyado por el clímax melódico, que le da un aire heroico y triunfal.

La última cadencia perfecta³⁵ hace que tuviésemos la sensación de conclusividad del tema, muy típica de Williams no sólo en éste, sino en muchos más temas. La sensación de que el tema se ha acabado. Sin embargo, en este caso, aunque acaba en el acorde fundamental, el bajo no llega a dar nunca la tónica, dando la sensación de que aunque armónicamente sí hay un final, la sensación no es totalmente conclusiva.

³⁵ Cadencia Perfecta: Resolución armónica del acorde dominante hacia la fundamental.

III.7 TEMA DE “DROIDES”³⁶

tetracordo transmite exotismo tal y como vimos en el Tema de Leia. Aquí utiliza el modo Frigio por lo tanto para tratar a los dos robots, no tanto por lo que transmite este modo sino por lo “particular” de la sonoridad de esta escala destacando el carácter de estos dos personajes.

Armónicamente vemos cómo el tema está construido básicamente sobre dos acordes: el primer grado menor con séptima menor (I-7) y el sexto grado bemol con séptima mayor (bVI^{Imaj7}). Armonía simple para un tema simple en el que vemos cómo el compositor no lo utiliza de forma asidua ni en la película ni en general en toda la saga.

III.8 TEMA DE “YODA”³⁷

El tema de Yoda es uno de los leitmotifs importantes en la película por el personaje que representa. Desde el punto de vista de la historia, cronológicamente se nos presenta a Yoda, el maestro de Jedis por primera vez en esta película. En palabras del propio George Lucas, necesitaba desde el punto de vista mitológico un personaje que hiciera las veces de mentor. Ese papel ya lo tenía Obi Wan Kenobi en la primera película, pero por motivos narrativos le convenía que muriese, con lo que en esta película ese puesto se quedaba vacante. Además, también necesitaba a alguien que explicase mejor en esta segunda entrega lo que era la fuerza, y lo que significaba ser un Jedi, con lo que Yoda fue el resultado de ese personaje.

Musicalmente, como vemos en la figura 17, tenemos la melodía que compone el tema dividida en tres subfrases (Warner Bros., 1991):

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pq9HRxGeM8w&feature=youtu.be&t=2m29s> (18/5/20)

Figura 17: Reducción a piano del tema de Yoda

From the Lucasfilm Ltd. Production "THE EMPIRE STRIKES BACK"
- A Twentieth Century-Fox Release.

YODA'S THEME

Music by
JOHN WILLIAMS

Moderately

mp *legato*

C D7/C C D/C

C Dm7/C G7(b5) Cmaj7

Fuente: John Williams Anthology (Warner Bros.,1991)

En la primera parte (cuadrado verde), presenta el tema dejando suspendido en una nota larga sobre el segundo grado en mayor para fortalecer la idea del modo Lídio en el que está hecho el tema y que le da un aire más místico. En los dos siguientes compases continúa el mismo tema pero dejando la nota armónicamente de nuevo sobre el segundo grado mayor, y en los cuatro últimos compases termina de desarrollar el tema con las dos ideas anteriores pero con la diferencia de que el segundo grado lo hace menor e incluye un acorde de quinto grado para conseguir una cadencia perfecta y dar mayor aire de conclusividad al tema. Podemos ver la melodía más claramente:

Figura 18 - Melodía del Tema de Yoda



Fuente: Elaboración propia

La idea es dotar al leitmotiv de las mismas características que el personaje que representa, y esto lo vemos en los cuatro primeros compases del tema, donde utiliza el modo Lídio, el modo más “luminoso” de todos los modos, que podemos asociar a la idea de lo sagrado, lo sobrenatural (Nieto, 1996, p.52), que tiene que ver con la idea de Yoda como sumo sacerdote, el que conoce todos los secretos de la Fuerza, que entrega su vida a la paz interior y al equilibrio del alma, a huir de lo material y despojarse de cualquier necesidad terrenal.

Tímbicamente vemos que el tema de Yoda lo suele utilizar siempre asignándolo a maderas y cuerda, en contrapunto por ejemplo con el tema de Vader que va más hacia los metales, y en cuanto a la dinámica tiene más variedad dominando siempre los pasajes en *piano*, aunque depende dramáticamente del momento en el que esté.

III.9 TEMA DE “BOBA FETT”³⁸

Boba Fett es uno de esos personajes que a lo largo de la saga tiene un papel muy secundario pero importante para el devenir de la historia. En este caso se nos presenta por primera vez como un Cazarrecompensas contratado por Vader para encontrar al Halcón Milenario, pero él tiene un deseo personal que es llevar a Han Solo ante su Jefe Jabba the Hutt, cuyo desenlace se ve en el siguiente episodio de la saga “El Retorno del Jedi”.

Al ser un personaje secundario su tema no tiene mucha trascendencia en la película, aunque es bastante evidente cómo Williams lo utiliza cada vez que aparece en escena, o al menos tiene un papel importante. Esto ocurre cronológicamente desde la primera vez que aparece cuando es contratado por Vader.

Figura 19 - Tema de Boba Fett



Fuente: Elaboración propia

Como podemos observar es un tema muy corto aunque rítmicamente muy activo. Melódicamente está basado prácticamente en una sola nota, donde recae todo el peso, para acabar en el segundo compás sobre la última blanca un tono más arriba, usando el resto de notas como notas de paso. La principal característica es el ritmo pero sobre todo el seisillo de semicorcheas con el que comienza, y también el registro que utiliza ya que cada vez que escuchamos este tema en la película siempre es con

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=hS_BfjyVLtk&feature=youtu.be (18/5/20)

instrumentación grave (Maderas graves). El sentido es dar un aire siniestro como además marca el compositor en las notas de sus sketches (Sinister)³⁹.

No se observa ningún tipo de movimiento armónico más allá de la duplicación de otros instrumentos añadiendo el tercer grado menor a la tónica, lo que le da carácter de modo menor para “oscurecer” aún más el motivo y ser más fiel al personaje que representa.

³⁹ Ver Anexos R8P2, compás 18

III.10 TEMA DE “LANDO / CIUDAD DE LAS NUBES⁴⁰”

Lando Calrissian es otro personaje secundario (al menos en esta película) pero que tiene un papel fundamental para la historia. Se trata de un antiguo amigo de Han Solo ex-dueño del Halcón Milenario con el que aparentemente perdió en una apuesta su nave⁴¹. Como vemos, no es un tema del que podamos decir referencie directamente a Lando ya que cada vez que aparece tiene que ver con alguna acción que repercute a la ciudad de Bespin donde ocurren los últimos eventos de la película, de ahí la dualidad al nombrar el tema como “Lando y Ciudad de las Nubes”.

Musicalmente hablando vemos que la melodía está construida en base a dos frases:

Figura 20 - Tema de Lando / Ciudad de Las Nubes



Fuente: Elaboración propia

La primera, los dos primeros compases, tienen una línea ascendente utilizando el modo Jónico donde destaca la rítmica que usa de negra con puntillo seguido de la síncopa que le da su seña de identidad, para al llegar al climax en el tercer compás y descender con otro ritmo más cuadrado de negra, corchea con puntillo y semicorchea. En el final de frase en el último compás tenemos dos blancas que rompen con la rítmica más viva de los anteriores compases.

⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?v=AgaVFby_GC4&feature=youtu.be&t=6s (23/01/2020)

⁴¹ Toda esta historia se cuenta en el Spin off “Solo”(2018)

Armónicamente vemos sin embargo cómo el compositor no se queda con los acordes puros que provienen de la tonalidad en la que hace el tema:

Figura 21 - Análisis Armónico Tema de Lando / Ciudad de las Nubes



Fuente: Elaboración propia

Podemos apreciar cómo utiliza distintos acordes de intercambio modal tales como el bVII y el bII con función de subdominante que provienen de los modos menores para cambiar el carácter de la melodía y hacerla menos “consonante”. Este cambio en la armonización lógica obedece al carácter de la ciudad y del personaje referenciados. En principio tenemos a ambos como elementos que para los personajes principales de la película deberían ser lugares de descanso, placidez, lugar para “lamer las heridas” de lo acontecido hasta el momento y terminar de arreglar la Hipervelocidad del Halcón Milenario. Por todo esto Williams vemos cómo apuesta por un tema construido en modo Mayor, sin embargo, según avanzan los acontecimientos vemos que no todo es lo que parece; lo que parecía amistad y lugar de reposo se convierte en realidad en traición y un lugar donde hay una emboscada. La cuestión es que esto no podemos contarlo desde el principio cuando oímos el tema ya que si no haríamos sospechar al espectador, con lo que el compositor disfraza este carácter siniestro en la armonía dejando intacta la melodía.

III.11 MOTIVOS “MENORES” (INCIDENTALES)

De acuerdo con F. Lehman (2020, p.44), llamamos “Motivos Incidentales” a aquellos que por alguna razón no tienen el mínimo de características para ser considerados “Motivos”, pero que sin embargo sí que se percibe como material asociado a algún elemento narrativo. Dentro de esta categoría encontramos dos temas: El tema de los Asteroides y la Fanfarria Rebelde.

III.11.1 TEMA DE ASTEROIDES⁴²

El tema de los asteroides es un tema que podemos escuchar dos veces⁴³ a lo largo de la película cuando el Halcón Milenario está envuelto en su lucha por escapar del Imperio y prefiere arriesgar a meterse en un campo de asteroides para tener más opciones de escapatoria. Melódica y armónicamente tenemos el siguiente tema:

Figura 22 - Tema de Asteroides



Fuente: Elaboración propia

Como vemos se trata de un fraseo que consta de dos partes de cuatro compases donde básicamente se basa en una nota larga seguida de un compás con negras para resolver rítmicamente en dos compases largos. Lo realmente característico de este tema

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=5TbWJJMdLsY&feature=youtu.be&t=2m18s> (18/5/20)

⁴³ Ver Anexos, tabla 4: Número de veces que cada tema se usa en la película.

es la parte armónica, ya que va utilizando pocos acordes de su tonalidad y va moviéndose por acordes de intercambio modal constantemente, dando la sensación de inestabilidad tonal, al igual que ocurre con lo que vemos en imagen cuando la nave se introduce en el campo de asteroides. La secuencia armónica sería: I - V-7b5 - bV - bIII - bI/bIII - IV - bIII.

Tímbicamente la melodía se escucha en “tutti” por metales y cuerdas aunque por la energía del momento se le da más importancia a los metales. Vemos también que además la melodía siempre está armonizada.

III.11.2 FANFARRIA REBELDE⁴⁴

La Fanfarria Rebelde es otro de los temas que ya escuchamos por primera vez en la primera película de esta trilogía “Star Wars, Ep. IV: A New Hope”. A veces también se ha asociado este tema al Halcón Milenario por su uso en otras películas de la saga. Por su duración, al igual que ocurre con otros temas, es más un “gesto” musical asociado a la idea de la presencia o la acción de soldados rebeldes:

Figura 23 - Fanfarria Rebelde



Fuente: Elaboración propia

Aunque breve, vemos como el motivo vive en la idea de la tercera mayor descendente con la que empieza, se repite y acaba después de una ascensión para resolver en esa tercera mayor de nuevo. Normalmente esta melodía suele ir armonizada

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Oo9GN--eoGk&feature=youtu.be&t=1m9s> (18/5/20)

por terceras. Rítmicamente vemos que la célula que caracteriza este motivo es la figura semicorchea - negra (en parte fuerte) y corchea con puntillo, que se varía en la tercera idea del motivo (penúltimo compás) para resolver en nota larga a modo de conclusión.

Armónicamente vemos cómo el primer compás está escrito sobre la influencia del acorde o fundamental, y el segundo sobre bIII para resolver de nuevo en la fundamental. La secuencia armónica sería: I - VI - I - VI - bIII - II - bIII - II - I - VI.

Al ser un tema asociado a la parte de acción del bando Rebelde, tímbricamente suele ir asociado a metales agudos para dar más energía.

IV. ARTICULACIÓN DE TEMAS A LO LARGO DE LA PELÍCULA. ANÁLISIS.

Siguiendo el orden de los Cues musicales que finalmente se sincronizaron en la película, vemos que la forma de nombrarlos sigue el sistema “RxPx”, donde “R” se refiere a Reel (bobina), y “P” a Part (part). Este sistema de etiquetado de cues se utiliza tradicionalmente por los compositores de música para cine cuando se hacían copias de trabajo del montaje de imagen con audio de referencia (normalmente diálogos tomados del sonido directo del rodaje) y que se enviaban al departamento de Postproducción de Sonido, al de música y al de efectos visuales. Al no caber el montaje de la película entera en una bobina y ser más cómodo enviarla por trozos según se iba acabando de montar, se enviaban bobinas con una duración de entre 20 y 25 minutos para que estos departamentos pudiesen ir empezando a trabajar. Hoy en día donde ya se trabaja normalmente en un entorno digital, aún se sigue usando la vieja norma de enviar “trozos” de montaje a estos departamentos como si fuesen bobinas de trabajo. En este sentido, cuando vemos un Cue que empieza por “R1”, se refiere a que ese Cue pertenece a la primera bobina, y entonces habría que ver el número de parte para saber cronológicamente en qué lugar irá sincronizado. Es una forma de etiquetar cada Cue y que sea imposible perder o no saber a qué lugar pertenece.

A continuación vemos en la siguiente tabla la relación de Cues hechos por Williams analizados en el presente trabajo con los títulos y los Códigos de tiempo (TC) sincronizados en la película:

Tabla 3 - Relación de Cues, nombres y TC

CUE	NOMBRE DEL CUE	TC	NOTAS
R1P2	The Imperial Probe	1:52 - 6:45	Parada entre los compases 83 hasta 125
R1P3 - R2P1	Luke's Escape	7:57 - 9:42	Acaba en el compás 43
R2P2	Ben's Instruction	12:23 - 14:33	Empieza desde el compás 27
R2P3	Luke's Rescue	14:47 - 16:06	Ningún tema
R2P4	The Probe Sequence	18:57 - 20:34	Empieza en el compás 39
R3P1	Drawing the Battle lines	21:00 - 22:59	
R3P2	Leia's Instructions	23:00 - 24:47	
R3P3	Snow Battle	25:09 - 28:18	Ningún tema
R3P4	Luke's First Crash	28:18 - 32:15	
R4P1		32:15 - 34:57	No hay partitura
R4P3	The Asteroid Field	35:17 - 39:10	
R5P1		39:52 - 43:16	No hay partitura
R5P2	Yoda Appears	44:15 - 45:28	
R5P2.5		47:49 - 48:14	No hay partitura
R5P4 - R6P1	Solo and the Princess	48:40 - 52:11	
R6P2	Yoda's Teaching	53:19 - 55:19	
R6P3	This is not a Cave	56:18 - 58:32	Empieza en el compás 27. No hay ningún tema
R6P5 - R7P1	The Magic Tree	1:00:03 - 1:03:14	

CUE	NOMBRE DEL CUE	TC	NOTAS
R7P2	Attack Position	1:03:29 - 1:06:15	El tema de Boba Fett aparece en 1:03:40 y no en 1:06:13
R7P3	Yoda Raises the Ship	1:06:55 - 1:10:36	
R7P4 - R8P1	Vader's Command	1:11:10 - 1:11:34	Empieza en el compás 11
R8P2	City in the Clouds	1:12:47 - 1:16:35	
R8P3	Lando's Palace	1:18:13 - 1:21:58	
R9P1	Luke to the Rescue	1:21:58 - 1:22:59	
R9P2	Vader Shows Up	1:24:10 - 1:25:39	
R9P3	Putting ThreePio Together	1:26:07 - 1:27:02	
R9P4	Trouble in Prison	1:27:39 - 1:30:00	
R9P6 - R10P1	Carbon Freeze	1:30:29 - 1:34:28	Inserto en el compás 57 hasta el 72. Overlapping con el siguiente Cue
R10P2	Luke Pursues the Captives	1:34:29 - 1:36:19	Hasta el compás 57
R10P3	Chewie Chokes Lando	1:37:36 - 1:39:37	Hasta el compás 62
R11P1	Through the Window	1:41:37 - 1:45:14	Empieza en el compás 9
R11P2 - R12P1	Losing a Hand	1:45:56 - 1:50:49	
R12P2	To Hyperspace	1:50:49 - 1:54:52	No corresponde entre los compases 19 y 24 (Falta tema de Vader en el Score)

CUE	NOMBRE DEL CUE	TC	NOTAS
R12P3	Finale	1:55:14 - 1:56:57	Sobran los compases 25 a 28 (Inclusives)

Fuente: Elaboración propia

R1P2 - THE IMPERIAL PROBE

Este sería el primer Cue que escuchamos después del primer bloque (R1P1) perteneciente a la clásica fanfarria inicial con las letras típicas de toda la saga donde nos ponen en antecedentes sobre lo que ha ocurrido en el pasado y la situación de la que partimos en la historia. El título que da Williams a este bloque es “Imperial Probe”, ya que vemos cómo unas sondas son lanzadas desde una nave. Cuando la cámara se centra en el Superdestructor, suena el primer motivo de la película: el tema de Vader.

Musicalmente hablando, después de escuchar durante las letras del principio el tema principal de la saga, que es el tema de Luke, escuchamos lo siguiente:

Figura 24 - Detalle de The Imperial Probe

The musical score for 'The Imperial Probe' is presented in a multi-staff format. The top staff features a woodwind melody (likely Piccolo or Flute) with a 'Picc solo' marking. A red box highlights the transition from measure 4 to measure 8, where the texture changes from woodwinds to a full orchestral arrangement. The bottom staves include 'Low Brass' and 'All VC' (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mp, ff, p, mf), articulation (pizz), and performance instructions (CB). The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score is divided into measures 4 through 8, with a red box spanning from measure 4 to measure 8, indicating a key transition point in the music.

Fuente: Elaboración propia

Aquí se observa cómo durante los compases del principio sirven de nexos a lo que va a ocurrir a continuación, con una base armónica de cuerdas, celesta, clarinete, y las flautas haciendo una melodía que en principio no cuenta nada, pero que a partir del compás 5 hasta el 8, la música cambia totalmente añadiendo metales en la parte

armónica, y vemos en el cuadrado en rojo como el píccolo añade la primera frase del tema de Darth Vader que en principio pasa muy desapercibido y en el compás 6 se pierde prácticamente al ser enmascarado por la trompa que hace la serie de corcheas ascendentes.

La justificación para que la música se articule así viene marcada en los círculos amarillos donde Williams apunta los puntos de sincronía⁴⁵ con los que quiere de alguna forma unir con la imagen. Se puede observar cómo el tema de Vader hace su aparición en el momento en el que vemos el plano del destructor y acaba justo en el momento en el que aparecen las sondas. En este momento de la película, la primera secuencia, no sabemos que ese será el tema de Darth Vader, pero de alguna manera Williams quiere que de forma sutil escuchemos y nos familiaricemos con la melodía que más tarde presentará; de algún modo ya establecemos una unión entre el Superdestructor, el Imperio, y el motivo musical, que de todos modos ha sido asignado a un píccolo cuyo timbre representa todo lo contrario a lo que representa el Imperio y el análisis del tema que hemos descrito, pero también podemos observar como en ese momento no hay acción alguna porque sólo vemos una gran nave navegando por el espacio sin ninguna aparente misión hasta que vemos las sondas. Tímbricamente, los 8 compases refuerzan la idea de neutralidad en la acción que sólo se ve sobresaltada por la entrada de los metales reforzando la armonía, y la Trompa *in crescendo* para también dejar claro que al menos esos son los malos.

Como podemos ver, en esos cuatro compases, Williams nos ha dejado clara la conexión tímbrica y motívica con el Imperio de una forma más o menos sutil.

⁴⁵ Llamamos *puntos de sincronía* a aquellos elementos que aparecen en imagen tales como personajes, acciones, cambios de plano... y que sirven como referencia al compositor para que la música marque de alguna manera ese elemento.

El siguiente motivo que encontramos en este *Cue* es en el compás 46 donde escuchamos el tema de Luke. En la imagen vemos un jinete montando un Taun-Taun, criatura de las nieves, y es cuando reconocemos que de hecho el jinete es el protagonista de la historia Luke Skywalker, cuando Williams hace sonar también de forma sutil su motivo para volver a dejar clara la relación del motivo con el personaje. En este caso no utiliza la melodía tal cual sino que hace una pequeña variación: después de la quinta justa que abre el tema, la quinta que representa a Luke, en vez de descender una segunda mayor descende una segunda menor. Es algo que no impide por parte del espectador no reconocer el motivo porque tanto rítmica como la línea melódica son perfectamente iguales y reconocibles, pero en este caso entendemos que esta pequeña variación atiende más a la idea de ser una pequeña introducción. Podemos ver además cómo el compositor marca claramente en el sketch que es en ese preciso momento cuando debe sonar el tema en este caso a cargo de la trompeta, instrumento que además destaca en un arreglo en este momento bastante minimizado en cuanto a densidad y textura, lo que lo hace más reconocible⁴⁶. Otro elemento a tener en cuenta en este momento es que lo llega a repetir otra vez (compases 55-59) cuando está a punto de hablar con Han Solo, pero esta vez ya no es una variación sino que nos lo muestra de nuevo en la trompeta y con la versión original. El “cuando” lo introduce según el sketch es cuando reacciona ante la señal de caída de la sonda imperial que él cree ser un meteorito. En este caso entendemos que Williams quiere de alguna forma que interpretemos que esto va a suponer una amenaza para el protagonista o al menos que este evento es lo que activará la acción...

⁴⁶ Ver anexos “The Imperial Probe”, compases 46-48

Figura 25 - Tema de Luke con la reacción ante el "meteorito"

The image shows a musical score for a scene. At the top, measure 55 is labeled '1:33 Reacts' in a yellow oval. Measure 56 is labeled '56'. The score includes staves for Tpt. (Trumpet), Vlns (Violins), and Timp (Timpani). The Tpt. staff has a blue box around it, and the Vlns staff has a blue box around it. The Timp staff has a blue box around it. The Tpt. staff has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The Vlns staff has a '6' (sexta) marking. The Timp staff has a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Fuente: Elaboración propia

Justo en ese momento se comunica con Han Solo, al cual no vemos en pantalla, sin embargo el compositor nos introduce claramente su tema referenciando su voz con el motivo (compases 61-69). Tímbicamente deja también muy clara la escucha asignándolo a la Trompa en solo sobre una base de cuerda (violas, cellos y contrabajos) en graves, lo cual hace más evidente a la escucha el motivo.

El siguiente motivo en este Cue lo encontramos en los compases 125-133 donde escuchamos por primera vez en la película el tema de Leia. En este caso vemos también como el compositor referencia la entrada del tema con la imagen de la Princesa en la pantalla, lo que hace evidente el motivo con el personaje. Tímbicamente utiliza maderas para la melodía y la trompa en solo para la contramelodía. En este caso el acompañamiento es bastante sutil, con lo que deja también muy clara la relación motivo-personaje al ser perfectamente identificable.

Después vuelve a retomar el tema de Han (y Leia) a continuación en los compases 137-151 cuando tienen los dos personajes esa pequeña disputa en los pasillos. Previamente el compositor nos ha hecho relacionar este tema con Han, pero en este caso, en esta acción, los dos personajes son importantes. Hay que destacar que en esta ocasión escuchamos el tema completo (parte A y B), lo que también da lugar a pensar que la primera vez donde sólo escuchamos la “A”, era sólo la mitad del tema porque sólo había uno de los dos personajes del tema, pero además porque en los dos casos el tiempo del que dispone Williams narrativamente da lugar a acortar (antes) y a hacerlo más largo (ahora). En este caso también escuchamos claramente el tema en violines, destacando sobre una base armónica muy sutil también.

Por último, en los compases 154-158 vemos el último de los motivos utilizados en este Cue, el tema de los droides, que aparece con una pequeña introducción de las trompas y trombones añadiendo ritmo a lo que veníamos escuchando en este cue, y añadiendo el tema en maderas agudas (flauta y oboe). Lo vemos en el Sketch perfectamente referenciado cuando el compositor marca “Robots”. Aquí podemos escuchar claramente el carácter cómico y cómo contrasta con lo que hemos estado viendo y escuchando hasta ahora.

Este Cue es de los más largos de toda la película (casi cinco minutos), donde musicalmente hablando vemos que el compositor, más allá de marcar narrativamente lo que está pasando (que también lo hace), sobre todo vemos cómo intenta establecer las conexiones de los personajes con los temas principales aprovechando que también el director utiliza esta secuencia para presentarlos. En algunos casos se nos recuerdan los motivos que ya venían preestablecidos en la película anterior (Temas de Luke y de Leia) y los que nos presenta por primera vez en esta película (Temas de Vader y de Han y Leia).

Figura 26 - Tema de Leia

The musical score is for the 'Tema de Leia' (Leia's Theme). It is written in 2/4 time. The top staff features a Flute (Fl) and Bassoon. The Flute part is highlighted with an orange box and labeled '3:48 Princess' and '3:54'. The Bassoon part is labeled 'Horn Solo' and 'mf'. The piano accompaniment is marked 'mp'.

Fuente: Elaboración propia

Es cierto que por la narrativa de lo que ocurre el tema de Vader es muy sutil, en un instrumento que no suele usar para referenciar al villano, pero el compositor aprovecha la ocasión para al menos empezar a establecer nexos de unión para que cuando sea más evidente, la escucha y su referente no sean nuevos. En general utiliza instrumentaciones para marcar las melodías muy desprovistas de acompañamiento, lo que las hace más evidentes y refuerza la idea de que lo que quiere con este Cue es establecer los motivos y sus referentes. Además, los lugares donde aparecen los temas y donde desaparecen también hace que no haya ninguna duda de la funcionalidad física de estos en este momento que como vemos es, establecer la relación tema-personaje.

R1P3 - R2P1 - LUKE'S ESCAPE

Este Cue responde a la secuencia en la que Luke intenta escapar de la cueva de la criatura que le atacó en la secuencia anterior y que lo tiene colgado en su cueva.

Aquí podemos observar el uso del tema de la fuerza, compases 22-27. Llama la atención el “cuando”, ya que podemos ver en los sketches cómo Williams tiene en cuenta la acción que ocurre marcando cada vez que Luke intenta alcanzar el sable láser que se encuentra en el suelo, cada vez que se estira y cada vez que se relaja⁴⁷, hasta que finalmente abre la mano y es en ese momento cuando intenta usar la fuerza y por tanto el tema aparece con la trompa en solo, al igual que la escuchamos por primera vez en la anterior película aunque con un acompañamiento que transmite la tensión del momento, con disonancias en el resto de instrumentos pero con una dinámica⁴⁸ mucho menor. Vemos por lo tanto cómo la relación entre la acción y el motivo queda claramente establecida.

Además del tema de la Fuerza cabe destacar el uso del comienzo del Tema de Luke (sólo escuchamos la quinta justa) en la trompeta justo en el momento en que Luke se libera y ataca a la criatura, compases 28-29. En este caso reforzamos la idea de que la acción de Luke (victoriosa) viene apoyada por su tema además de añadir intensidad a la acción con el aumento rítmico de la música, de forma que podemos percibir la premura del momento por liberarse y defenderse de su atacante.

⁴⁷ Ver Anexos R1P3-R2P1, página 2

⁴⁸ Hablamos de dinámica en términos musicales como Intensidad, siendo el volumen más suave *pianissimo* (pp) y el más fuerte *fortissimo* (ff)

Una vez más, al igual que en el bloque anterior, vemos cómo por primera vez escuchamos el tema en la película y el compositor establece claramente el motivo con, en este caso, la acción: el uso de la Fuerza. Sin embargo, justo a continuación usa otro tema que ya referencia en el bloque anterior pero no es tan evidente porque usa sólo una parte, está mucho más escondido dentro del arreglo orquestal, y su función más allá de establecer una referencia es más narrativa, por lo tanto cumple con su función física y psicológica.

R2P2 - BEN'S INSTRUCTION

En esta secuencia Luke vaga por la tempestad del planeta helado hasta caer rendido, cuando entonces aparece Obi Wan Kenobi para darle instrucciones y decirle que debe ir a Dagobah a buscar a Yoda, el entrenador de Jedis.

En este bloque vuelve a utilizar el tema de la Fuerza, y de nuevo en la Trompa, compases 30-36. Podemos ver cómo aunque podemos ver la imagen de Ben Kenobi en un plano más lejano, no es hasta que vemos un segundo plano más cercano (plano medio de Ben) cuando escuchamos el tema de la Fuerza aparecer. En este sentido está claro en la primera vez que el espectador sabe perfectamente quién es, pero el hecho de que por montaje aparezca una segunda vez da a entender que en realidad lo que el director quiere mostrarnos no es la visión del espectador, sino la visión del propio Luke de forma que cuando vemos la imagen de Ben más cercana por segunda vez, es el momento en el que realmente Luke acaba de reconocer al personaje. En este caso el final del tema también está claro: justo cuando Ben desaparece y en su lugar surge la figura de Han Solo que viene a rescatarle, de forma que para cuando llegamos a este punto en realidad sólo hemos escuchado la primera parte del tema de la Fuerza.

Musicalmente hay que resaltar la armonía. Tal y como vimos en el análisis del tema, la melodía empieza en el acorde menor hasta el final de la segunda célula rítmica donde cambia al IV grado mayor y luego el V dominante para pasar a las dos últimas fraseos. Sin embargo, en este caso al acabar en el segundo fraseo, deja el tema “colgado”, sin resolver, utilizando el IV grado menor, acorde que sí viene del modo menor y por lo tanto no genera esa expectación que le daba el acorde IV mayor de intercambio modal y tampoco usa el dominante para añadir tensión y forzar la resolución. El porqué hace esta variación se justifica porque si no va a resolver el motivo con las dos últimas partes no tiene sentido generar expectación en esta primera

mitad y tendría musicalmente más lógica. Además, narrativamente hablando podemos ver que en realidad estamos escuchando el tema de la Fuerza pero no porque la esté usando Luke, sino porque la usa Obi Wan Kenobi para presentarse ante Luke. Por lo tanto vemos claramente que este tema no va asociado al uso de la Fuerza por parte de Luke, sino por parte de cualquiera que la esté utilizando, algo que también dio lugar a dudas en la primera película ya que se pensaba que este tema en realidad era el tema de Kenobi. Vemos que en estos dos Cues Williams aclara el referente. Vuelve a usar el tema con una función física.

R2P4 - THE PROBE'S SEQUENCE

Hasta ahora hemos visto una parte de la historia centrada en la presentación de los protagonistas, las relaciones que tienen entre ellos, nos han enseñado la psicología, nos han planteado una misión para Luke (la de buscar a Yoda, el entrenador de Jedis), pero hasta que no han destruido la sonda, no hemos visto ni rastro del Imperio. En el momento en que la Rebelión sospecha que la sonda era un espía enviado por Vader para encontrar su escondite y ordenan la retirada, que es cuando el Imperio entra en acción, cambiamos por primera vez a conocer quienes están detrás de todo esto, y es entonces cuando escuchamos el tema de Darth Vader completo y en primer plano.

Tal y como se puede ver en la figura 27, comienza con cuatro compases donde se nos presenta la célula rítmica básica que marcará el tempo de todo el tema, caracterizado por la falta de dinámicas, en *forte*, y tímbricamente por la presencia de los metales y cuerdas. A partir del compás 5 entra la melodía igual que en la primera secuencia de la película pero esta vez en primer plano con trompetas y trombones marcando junto al ritmo el aire militar (en la partitura podemos ver como incluso marca *a la marcia*), pero desarrollando la frase completa de toda la parte A del tema. A partir de la presentación del tema baja totalmente la dinámica yéndose a *piano* sonando pequeños trozos de la melodía principal pero sólo en la cuerda hasta que cierra la secuencia con el ritmo más marcado por la percusión, y la melodía cambia ligeramente quitando las corcheas con puntillo y semicorcheas y poniendo toda esa parte en corcheas.

Figura 27 - Tema de Darth Vader

333 thru 339

CLIP 10 Select

TITLE "DARTH VADAR'S Theme"

REEL PART

"DARTH VADAR'S THEME"

CÉLULA RÍTMICA

MELODÍA

MELODÍA

No Diu

Shap

DANTUA NIBL

Fuente: Sketch original de John Williams (FilmScoreAnalysis, 2018)

Desde el punto de vista de la imagen, es la presentación del Imperio y de Vader, como hemos comentado anteriormente; sin embargo, antes de ver a ningún personaje, tenemos una presentación de la flota Imperial donde vemos una serie de Superdestructores que para ver su tamaño, nos enseñan también unos cazas TIE, y después, se adivina una gran sombra que pertenece a la nave nodriza principal donde está Darth Vader y que supera a todas en tamaño. A partir de aquí vamos al interior de esta gran nave donde vemos a Vader cómo se interesa por una discusión entre el capitán y parte de la tripulación sobre si las imágenes que les ha enviado una sonda pueden o no ser la Alianza Rebelde. Vader toma parte y cierra la discusión ordenando ir hacia ese planeta.

En cuanto a la articulación de la música con la imagen, podemos ver cómo Williams aprovecha toda la primera parte de presentación de la flota para también presentar el tema de Vader en todo su esplendor sin diálogos que puedan enmascarar el tema y tan sólo con el único sonido de algunas naves pasando pero que no estorban para escuchar la música. El tema acaba con un golpe de percusión en el momento en el que empieza el diálogo, pasando la parte más suave del tema a segundo plano acompañando la discusión. En el momento en que Vader pregunta si han encontrado, se subraya esa frase con unas notas en graves de trombones y tubas en contrapunto a la discusión y como dando a entender que la figura de Vader impone ante los que estaban discutiendo. En el momento en que dice “eso es, los rebeldes están ahí”, la música retoma la parte motivico-rítmica del tema en graves para dar fuerza al hecho de que por fin los han encontrado, pero enseguida para el motivo (apenas un compás) cuando el capitán pone en duda lo que dice Vader. Cuando él se reafirma, comienza un pequeño colchón de cuerdas que va creciendo de graves a agudos de forma arpegiada para dar expectativas y volver a la célula rítmica con los redobles de caja más marcados, como dando más importancia a la parte militar de que van a atacar, e introduce la melodía ligeramente cambiada tal y como hemos comentado antes ante la mirada desafiante del capitán a su subordinado como con ganas de revancha porque al final Vader no le ha dado la razón.

Finalmente la música acaba con un redoble de timbales con el que vamos a la siguiente secuencia.

La funcionalidad de este bloque vemos que tiene varias vertientes. Por un lado tiene una función física en cuanto a que presenta el leitmotiv el cual va a ir asociado a Vader y al Imperio, y vemos claramente sin nada que estorbe nuestra atención esa asociación de música e imagen. También tenemos una función psicológica en el momento en que utiliza o bien la melodía, o bien la parte rítmico-armónica para resaltar determinadas frases o acciones de la secuencia que nos dan la información de lo que sienten los que están alrededor de Darth Vader. Por último vemos como tiene también una función técnica cuando sirve de transición para suavizar el paso a la siguiente secuencia en el planeta helado ya con la Alianza Rebelde, en este caso con la percusión.

R3P1 - DRAWING THE BATTLE LINES

En el siguiente bloque vemos cuando en los radares de la Alianza descubren la flota Imperial y se preparan para la evacuación. Estos movimientos evasivos también los percibe el Imperio, e informan a Vader, que echa la culpa al capitán por salir demasiado pronto del hiperespacio y vemos como usando la fuerza elimina al capitán y nombra a uno nuevo.

Musicalmente, el bloque comienza con la despedida de Luke de Han y Chewacca. En este caso escuchamos sutilmente el tema de Luke en las maderas y armonizado por las cuerdas para suavizar el momento de la despedida y dar un carácter más dulce al momento del abrazo entre Luke y Chewacca. Tenemos aquí por tanto que el tema cumple con funciones técnicas y psicológicas por las referencias entre personaje y motivo, y por la expresividad que la música quiere transmitir en función de la acción.

Luego vamos al control de radares Rebelde donde detectan al Imperio, y de ahí comienza de nuevo el tema de Darth Vader igual que en el bloque anterior, escuchando de nuevo exactamente igual el tema que en el comienzo de la figura 25 durante cuatro compases. A continuación seguimos a una bajada en la dinámica a piano donde observamos la armonía marcada por cuerdas y flauta y clarinete haciendo una figura ascendente; en medio de cambios constantes de compás vuelve a un ritmo más despacio la melodía que hace la trompa y que se repite tres veces pero con la trompa en solo y en *piano* como el resto del pasaje, pero cambiando en cada ocasión la tonalidad como se puede ver en los recuadros rojos en el detalle analizado de la figura 28.

También podemos observar en morado los distintos cambios de compás de 4/4 de donde venimos, pasando por 2/4 e incluso 3/4, aunque sólo son sensibles estos

cambios cuando se escucha la música sin imagen. Por último, el bloque termina con un redoble de timbal y una nota tenida en graves por parte de la cuerda y el metal.

Figura 28 - Drawing the Battle Lines

The image displays a musical score for the piece 'Drawing the Battle Lines'. It features multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. Key annotations include:

- 1:34 Chair Rises**: A yellow circle highlighting a specific moment in the woodwind part.
- 1:38 Locks**: A yellow circle highlighting a moment in the woodwind part.
- Stopped open**: A red box highlighting a section in the woodwind part.
- 1:45 Gasp**: A yellow circle highlighting a moment in the woodwind part.
- 2:00 Cut Dying Gases**: A yellow circle highlighting a moment in the woodwind part.
- 2:02 Hit Floor**: A yellow circle highlighting a moment in the woodwind part.
- 2:05 Segue R3P2**: A yellow circle highlighting a moment in the woodwind part.

 The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Fuente: Elaboración propia

Si analizamos la articulación de la música con la imagen, vemos cómo, al igual que en el bloque anterior, utiliza el plano donde aparecen las naves y que el director utiliza para situarnos espacialmente en el lugar donde va a ocurrir la nueva secuencia, para volver a presentarnos el tema principal de Vader sin ninguna diferencia con respecto al anterior, de forma que Williams refuerza la asociación del leitmotiv con respecto al personaje que representa con respecto al espectador. Una vez que nos metemos dentro de la nave, vemos como mientras Vader está siendo informado de que han sido descubiertos por los Rebeldes, utiliza esos seis compases para bajar completamente la dinámica de la música en la parte armónica y contrasta también con los cuatro compases anteriores eliminando los elementos rítmicos, pero incluye las maderas (flauta y clarinete) haciendo ese dibujo ascendente que parece que se junta al hecho de que Vader al escuchar lo que le están diciendo, se va enfadando cada vez más, la melodía describe ese enfado creciente subiendo también, hasta que cuando empieza a

hablar volvemos a escuchar la melodía del tema pero tocado en solo por una trompa acompañado por la armonía de cuerdas en graves que venia de los compases anteriores, y un trombón que aparece cuando le contesta también al informador (y que Williams marca en la partitura como *siniestro*). En el momento en que da la vuelta a la silla, la música sube de dinámica y empieza con un motivo rítmico-armónico dentro de la estética del acompañamiento del tema hasta que aparece el capitán en pantalla, donde vuelve a sonar la melodía de la trompa pero en vez de en Sol menor, en Do menor. Estos cambios de tono en las melodías responden a los distintos niveles de enfado en los que se encuentra el personaje en cada ocasión que aparecen. En el momento en que Vader le empieza a ahogar, vemos como aparecen también unas notas de flauta que resaltan este hecho justo después de que vuelva la trompa en solo con el tema, pero en otro tono, Mi bemol menor esta vez, muriendo el bloque con la también muerte del capitán y con el fin de la conversación con el nuevo capitán marcado con los timbales y las notas de cuerda tenidas en graves.

Funcionalmente, en este bloque podemos ver una vez más las tres funciones representadas: esto es, empezamos con la función técnica ya que una vez más sirve de transición entre la secuencia anterior y esta. Seguimos con la función física, ya que volvemos a asociar el leitmotiv con el Imperio, y no sólo esto sino que cada vez que Vader interviene de alguna manera, ya sea hablando, o utilizando la fuerza, se escuchará la melodía del tema, lo que hará que el espectador en esta secuencia afiance conceptualmente el motivo. También tiene función psicológica, ya que vemos cómo todo lo que Vader produce a los que están a su lado, la música nos transmite esa inquietud y esa incomodidad, de forma que vemos cómo Williams aquí es capaz de juntar en un mismo bloque tanto la música asociada a un personaje y a sus acciones, como los sentimientos que produce en los demás personajes que vemos.

Además también queremos reseñar los distintos cambios de compás que hemos visto en el bloque, y que se deben a la sincronía de la música con la imagen que

acompaña, técnica muy utilizada por los compositores audiovisuales (Karling y Wright, 2004).

R3P2 - LEIA'S INSTRUCTIONS

En este bloque vemos cómo los Rebeldes intentan escapar enviando un transporte e intentar burlar a las naves Imperiales.

El primer tema que escuchamos es el tema de Vader. Como vemos en la figura 29, no escuchamos el tema tal cual lo hemos escuchado antes:

Figura 29 - Detalle de Leia's Instructions

The image displays a musical score for the 'Leia's Instructions' scene. It features a multi-staff arrangement. At the top, a yellow highlight marks the '58" Vader' cue. A red rectangular box highlights a specific section of the score, primarily involving the Trp (Trumpets) and Tbn (Trombones) parts. The Trp part is marked with a forte 'f' dynamic, while the Tbn part is marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom of the score shows the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand.

Fuente: Elaboración propia

Sin embargo vemos que la melodía está sensiblemente acelerada, y que la célula rítmica no existe. En su lugar vemos como los violines y violas tienen un fraseo muy rápido en semicorcheas y en los dos últimos compases la melodía cambia a las maderas, y aparecen los metales marcando la armonía mientras que cellos y contrabajos marcan

el ritmo. En imagen vemos como aparece el exterior y el interior de la nave imperial con miembros de la flota que se dan cuenta de la maniobra de escape de los Rebeldes.

La articulación de la música está perfectamente establecida: en los dos primeros compases (31 y 32), vemos el exterior de las naves una vez más para situarnos espacialmente, mientras que los dos siguientes son en el interior. El aumento de la velocidad se justifica para aumentar el ritmo visual y de la acción que los rebeldes quieren hacer para pillar por sorpresa al Imperio y poder escapar. Se ve además como la dinámica baja en los dos últimos compases para que podamos escuchar el diálogo de los miembros de la tripulación Imperial. También hay que remarcar que el tema no es exactamente igual porque no vemos a Vader en esta secuencia y parece que simplemente está aludiendo con el tema al Imperio.

Funcionalmente la música opera desde el punto de vista físico y psicológico. El primero porque evidentemente volvemos a referirnos al leitmotiv que ya se ha establecido e identificado, y el segundo porque dado el aumento en la velocidad, transmitimos al espectador el incremento de ritmo narrativo debido a la acción que queremos contar.

El siguiente tema que aparece es la fanfarria Rebelde que hasta ahora no habíamos escuchado, durante los compases 35-38. En esta ocasión el compositor lo utiliza en el momento en el que aparece el plano del Comandante Rebelde a la espera de ver si tiene éxito la evacuación del primer transporte. El tema se escucha en la sección de maderas, lo cual no imprime demasiado carácter y puede incluso que pase muy desapercibido, pero en ese momento la narrativa no admite más energía en la música, y por lo tanto su uso está muy condicionado.

Funcionalmente tiene un punto de vista físico ya que el centro de la acción en ese momento es para la Alianza Rebelde, aunque en este caso no ha habido ninguna conexión física entre el tema y el referente al menos en esta película, por lo tanto Williams lo fía a la memoria del espectador que haya visto la anterior. Psicológicamente traslada la energía de duda, temor y suspense que hay en ese momento.

Por último, el último tema que aparece en este bloque es el Tema de Luke, aunque su uso obedece a distintos motivos y de distintas formas. La primera vez, compases 43-47 en la trompeta no tiene su referente ni en pantalla ni aparentemente tenga mucho que ver con la acción que estamos viendo en pantalla. Evidentemente el lugar de aparición tiene que ver cuando el primer transporte logra sobrepasar el bloqueo imperial, algo que es en la historia una pequeña victoria para la Alianza, y de ahí que Williams acuda al tema de Luke no como tema de personaje sino más bien como tema principal de la saga, dándole un carácter más de celebración. Funcionalmente tiene más un punto de vista psicológico por lo tanto ya que de lo que se trata aquí es más transmitir un estado de ánimo que otra cosa.

Sin embargo, volvemos a escucharlo más tarde en los compases 55-62, o al menos una variación del mismo sólo con la quinta justa que da inicio al tema y que siempre se utiliza como motivo de Luke. En este caso vemos al personaje referenciado acceder a su nave para el combate y conociendo a su copiloto. El comienzo del tema se repite dos veces con la misma rítmica que el original pero variando el final de la frase en las dos veces. El compositor utiliza este tema sobre trompas y cuerdas armonizando la melodía, siendo además un contraste con lo que venimos de ver en este bloque con la parte más frenética de la batalla y la huida Rebelde del planeta. Esto hace que funcionalmente tenga un carácter psicológico ya que vemos a un Luke en un estado de ánimo amigable y sin mucha tensión, además de por supuesto la funcionalidad física de escuchar el inicio del tema con el elemento referenciado.

R3P4 - LUKE'S FIRST CRASH

Al igual que ocurrió en los bloques R3P1 y R3P2, este comienza en overlapping⁴⁹ del Cue anterior. En este caso vemos cómo por un lado Han convence a Leia para llevarla a una nave y que la evacúe de la base, y por otro lado vemos cómo Luke está en plena batalla terrestre por el planeta helado pilotando un caza contra los “Walkers” imperiales. Una de las cosas que caracteriza este bloque es que dependiendo de lo que veamos, utiliza varios leitmotivs que ya han sido presentados en esta o en la anterior película, como el tema de Luke, el tema de la Fuerza, el de los droides o de nuevo la fanfarria Rebelde, junto por supuesto el tema de Darth Vader.

El primer tema que encontramos aquí es en los compases 15-21 donde podemos escuchar el tema de los Droides. El tema no se escucha de forma tan evidente como cuando se nos presentó al principio de la película, pero se puede escuchar perfectamente en las maderas agudas cuando C3PO y R2D2 se despiden en el hangar deseándose suerte ya que cada uno se quedará con personajes distintos: R2D2 se quedará esperando en el Ala X para irse con Luke cuando vuelva del ataque terrestre, y C3PO se quedará con Han y Leia en el Halcón Milenario.

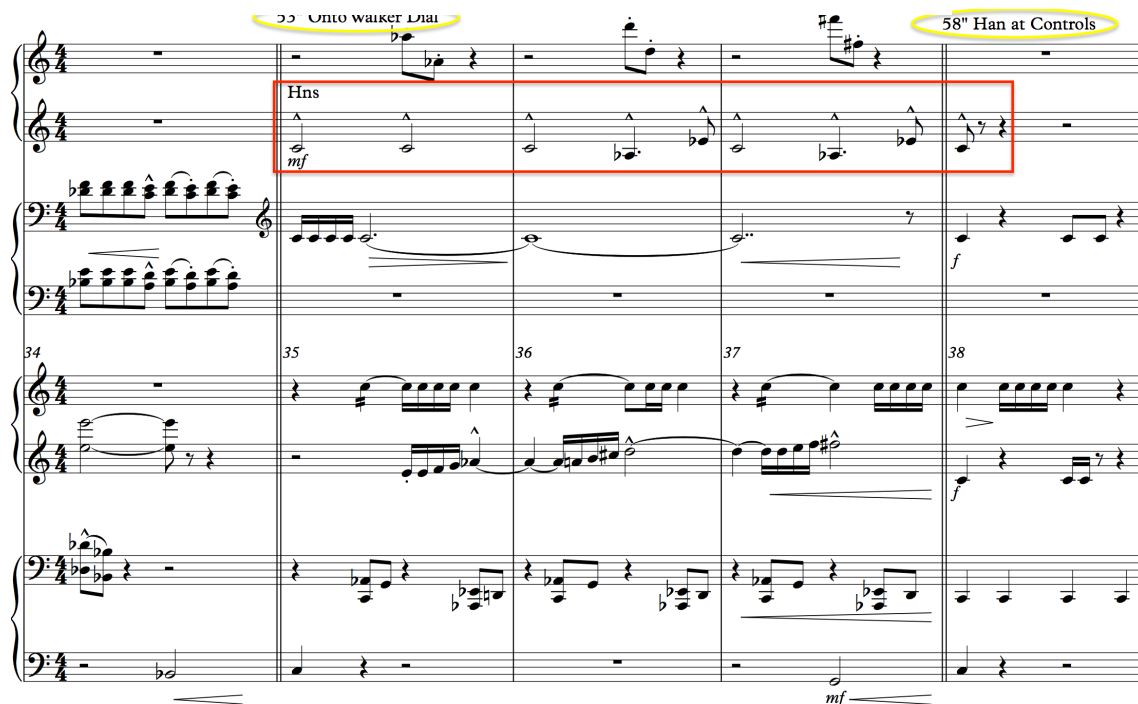
A diferencia de la primera vez que lo escuchamos, el carácter es más triste (despedida y temor) aunque este sentido viene dado más por el arreglo orquestal que por una variación en la melodía o la armonía. En concreto vemos cómo el acompañamiento es mucho menos rítmico que en el primer Cue, utilizando incluso figuras de blanca en la sección de cuerda cuando C3PO se lamenta del futuro incierto que les espera.

⁴⁹ Overlapping es cuando hay un cue demasiado largo que para facilitar la grabación se divide en dos más cortos utilizando una nota larga para luego en edición fundir el primero, que acaba con la nota larga con el segundo, que empieza con la misma nota larga.

Funcionalmente volvemos al punto de vista físico ya que referencia el tema con los personajes que vemos en pantalla, pero también tiene una función psicológica al establecer una relación directa entre el estado de ánimo de los personajes con el carácter musical.

Posteriormente aparece el tema de Vader dos veces. Aparece con el primer plano del comandante de ataque cuando ordena ir directamente a por la base Rebelde.

Figura 30 - Tema de Vader en Luke's first Crash



The musical score is for a scene from Star Wars. It features the Vader theme. The score is in 4/4 time. The top staff is for piano, the middle staff is for trumpet (Hns), and the bottom staff is for other instruments. A red box highlights the 'Hns' part, which is marked 'mf'. Yellow circles highlight 'On to walker Dial' and '58\"

Fuente: Elaboración propia

Si miramos la figura 30, veremos que la melodía del tema lo llevan una vez más las trompas, mientras que el motivo rítmico no aparece, siendo el resto de instrumentos los que llevan ritmo y armonía según vienen de los compases anteriores para dar unidad al bloque aunque cambie el motivo en un momento determinado. En este caso vemos

como está subrayando la frase que dice el comandante y que por tanto tiene una función física para que podamos asociar esa orden de ataque a lo que están queriendo hacer el Imperio y Darth Vader.

La siguiente vez es cuando Luke ha conseguido derribar a uno de los Walkers y volvemos a la imagen del interior de otro de los Walkers donde aparece el comandante dando instrucciones para el ataque. En este caso, desde el punto de vista musical seguimos con la tónica de la figura 28: escuchamos la melodía pero el acompañamiento no coincide con las anteriores veces donde se nos presentó. En esta ocasión, en cuanto a velocidad, arreglos y dinámica es igual que en la figura 28, pero la melodía está más desarrollada puesto que también es un momento donde nos sitúa en el punto de vista del Imperio durante más tiempo, y juega variando la melodía en el tiempo en su resolución, llegando a escuchar no sólo la primera mitad del fraseo de la melodía, sino también la segunda pero como decimos con distintas resoluciones.

Podemos apreciar cómo los finales de frase se alargan en el tiempo y como también cambia los finales en las notas de frase como en el compás 144. Al ver la imagen⁸⁰ no apreciamos que haya articulado la música con la imagen de forma especial, y esto atiende a su funcionalidad meramente motivica para situar al espectador en el punto de vista del Imperio. A estas alturas de la película, el espectador ya tiene perfectamente identificado el motivo y más en la siguiente aparición.

El siguiente tema es el tema de Luke, compases 54-63, cuando es derribado y un walker amenaza con pisarlo. En este caso tenemos una variación del tema ya que pasamos de escucharlo en modo mayor a modo menor, con un acompañamiento dominado por los timbales para potenciar la tensión del momento. Aquí la función es

⁸⁰ Ver Anexo Audiovisual

evidentemente física, ya que vemos al personaje mientras escuchamos la música, pero también psicológica ya que Williams adapta el modo a la narrativa del momento.

Otro momento para escuchar el tema de Luke es a continuación en los compases 77-83 cuando Han entra en el centro de mando Rebelde a convencer a Leia de que vaya a coger el último transporte para salir de la base. En este caso volvemos al modo mayor pero esta vez en maderas agudas, de forma que suaviza el efecto del tema aunque lo recupera con las trompas con una pequeña variación en la segunda frase acabándola ascendentemente en los compases 94-99. Como se ha mencionado previamente este es el tema de Luke, pero también el tema principal de la saga, la lucha del bien contra el mal. La razón por la que incluye el uso de este tema aquí corresponde a una función psicológica, estamos en mitad de la batalla y los protagonistas deben escapar, con lo que el tema de Luke ayuda a generar el estado de ánimo en el oyente de suspense necesario para mantener la tensión.

Además, utiliza el tema de la fuerza con una función técnica, compases 100-111 cuando pasamos de las galerías de la base rebelde de nuevo al exterior donde se desarrolla la batalla. En este caso se usa como transición, variando el tema de forma que suena la melodía hasta el segundo fraseo y luego como tercera frase utiliza la parte final como resolución pero sin ser conclusiva, sino ascendiendo justo en el momento en el que en la imagen vemos a Luke que se va a pelear él sólo con un Walker. A esta función también podríamos añadir una función psicológica ya que ese final ascendente con el plano de Luke traslada una sensación de esperanza como dando a entender de que esta está depositada en Luke y en su dominio o no de la Fuerza. Además, tímbricamente utiliza Metales con un acompañamiento de cuerdas dando movimiento (figura de corcheas subyacentes al tema), de forma que contrasta a la forma en la que hemos escuchado otras veces este tema.

El último tema utilizado en este bloque, de nuevo la fanfarria rebelde en el momento en que asciende hacia el Walker. En este caso no utiliza el motivo rebelde tal cual, sino que en realidad utiliza en metales el comienzo del motivo sin terminar de usarlo. De forma que la función en este caso es psicológica ya que nos da a entender que lo que va a pasar a continuación, aunque realizado por Luke, en realidad lo está haciendo un soldado rebelde en nombre de toda la Alianza.

En este bloque nos encontramos básicamente con el uso de dos temas, el de Vader y el de Han y Leia:

Una vez el Imperio ha tomado la base Rebelde, Darth Vader aparece en el lugar de los hechos, recordando a su primera puesta en escena en la película anterior cuando al principio desembarca en la nave de la Alianza. Musicalmente hablando continuamos igual que las dos veces anteriores pero con la diferencia de que la música que había antes se para y sólo queda el motivo de Vader sonando a un tempo mucho más lento y sin ritmo, con los metales haciendo la melodía y la cuerda haciendo un contrapunto a la línea principal, y todo ello subrayado por los timbales que le dan más fuerza al hecho de que Vader esté en persona en la base Rebelde. Volvemos a la funcionalidad motívica de las dos veces anteriores, y psicológica porque establece la sensación de poder y dominio por la solemnidad en que Williams nos presenta el tema, y por la forma que tiene Vader de avanzar por las ruinas de la base. De la misma manera se repite el motivo con el plano de Vader avanzando por entre los escombros de la base en busca del Halcón Milenario, mismo motivo, mismo tempo, mismos arreglos, misma dinámica, como el eco de la vez anterior.

Una última vez escuchamos el tema, pero esta vez cuando los soldados Imperiales están en el hangar montando un láser para disparar al Halcón Milenario. Musicalmente es igual pero con la diferencia de que sólo escuchamos una frase del motivo de Vader y con un final acelerado. Este final acelerado hace que la música en este momento concreto cambie su funcionalidad, ya que Williams lo articula justo en el momento en el que vemos en imagen aparecer un láser del Halcón para defenderse contra los Troopers Imperiales. La sensación que da es que cuando escuchamos el tema, y después de haberlo escuchado las dos veces anteriores con la solemnidad que

transmitía junto a la imagen de Vader avanzando triunfante entre las ruinas de la base, en este momento al ver el láser del Halcón, parece que la melodía da a entender que hay algo con lo que no contaban y que puede hacer que les salgan mal esos planes, como sucede a continuación cuando comienza a disparar. La función ahora cambia por lo tanto, y aunque sigue siendo física por el punto de vista de asociación del motivo con el bando que representa, también transmite la sensación de que hay algo que hace que no puedan cumplir la misión de atrapar a los personajes que intentan huir en el Halcón Milenario. Simplemente por una cuestión de rítmica en el fraseo, los arreglos, la dinámica son iguales que las veces anteriores, pero ese matiz hace que sea diferente la función del motivo en esta ocasión.

Por otra parte, tenemos el otro tema utilizado en este bloque, el tema de Han y Leia. Lo escuchamos sutilmente en las maderas justo en el momento en el que una explosión bloquea el acceso de Leia hacia el transporte y Han comunica que se la lleva él en el Halcón Milenario. La idea de incluir el tema en este momento es bastante significativa ya que da una pista de que gracias a este hecho, Han y Leia tendrán que continuar juntos la aventura. Aunque evidentemente vemos a los personajes referenciados con el tema, y por lo tanto podríamos hablar de una función física, sin embargo no lo introdujo hasta que ocurre un evento crucial para el devenir de los personajes, por lo tanto deberíamos hablar de función psicológica en este sentido.

También lo escuchamos cuando ya a bordo del Halcón Milenario intentan encenderlo y este no funciona. En este caso el tema, también en maderas, está acelerado tal y como marca el momento de tensión del momento que están viviendo, y también coincide con el momento en que Leia le echa en cara la falta de fiabilidad de la nave.

La siguiente vez, una vez que consiguen arrancar la nave y disparar a los guardias imperiales en el hangar, Han se pavonea de la “fiabilidad” de la nave, lo que

produce una reacción negativa en Leia. En este caso, aunque seguimos con un tempo más alto de lo habitual para este tema, sin embargo cambia el timbre de las maderas a la cuerda. La explicación podría ser el hecho de que parece que las cosas empiezan a ir bien y el compositor cambia la instrumentación para variar la percepción de la situación. De hecho lo escuchamos después cuando vemos el plano del Halcón Milenario saliendo del hangar detrás de un Luke que vuelve en busca de su Ala X, pero esta vez modificando la melodía una vez a partir de una secuenciación donde mantiene la rítmica pero utiliza distintas notas sin perder la identidad del tema, manteniendo también la cuerda, y acto seguido lo vuelve a repetir pero esta vez con metales añadiendo más energía y al hecho de que por fin se han escapado de los soldados imperiales. Por último, dos veces más, una con la trompa y otra vez más para terminar con la cuerda de nuevo, cada vez modulando en una tonalidad distinta a modo de eco de toda la acción anterior y mientras vemos en imagen el despegue de los últimos transportes Rebeldes y el despegue de Luke en su Ala X.

En este caso podemos ver la función psicológica aunque llega un momento en que perdemos el enlace con los personajes referenciados y en realidad se centra en esa función psicológica para marcar el éxito momentáneo por escapar. En estas últimas ocasiones vemos cómo el compositor juega con la instrumentación, la tonalidad y la variación de la melodía para usando el mismo tema, dar un punto de vista distinto musicalmente y añadir significado a la imagen que vemos en pantalla.

R4P3 - THE ASTEROID FIELD

Figura 31 - Tema de Vader en Asteroid Field

The image shows a musical score for the Vader theme in Asteroid Field. The score is written for a brass ensemble and a timpani. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/2. The score is divided into measures, with measures 4 through 8 highlighted by a red box. Above the score, there are two labels: "00" Imperial Ship" and "05". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, ff, mf), and articulation marks. The brass part is marked "Imperiously" and "ff". The timpani part is marked "mf".

Fuente: Elaboración propia

En este momento, el Imperio se centra en perseguir a Han Solo a bordo del Halcón Milenario. En este bloque podemos oír el tema de Darth Vader en primera instancia, donde vemos al Halcón Milenario con problemas para saltar a la velocidad luz y poder escapar, y a la flota Imperial persiguiéndole. Nada más salir del planeta helado, se encuentran con todas las naves de la flota esperándoles para capturarles. En este bloque podemos localizar el tema en dos ocasiones, ambas iguales desde el punto de vista musical.

Desde este punto de vista, venimos del plano anterior donde Luke se va hacia el planeta Dagobah en busca de Yoda, y enseguida entra el tema de Vader con el cambio de plano de forma majestuosa con los metales una vez más llevando la melodía (Williams anota *Imperiously* en la partitura), como podemos ver en la figura 31.

Vemos como a nivel de arreglos tenemos además de los metales en la melodía, las maderas y la cuerda dando el soporte rítmico y armónico. El compás de 2/2, lo que le da un aire más majestuoso y no tan frenético como en otras ocasiones, y el hecho de eliminar la célula rítmica y armónica que escuchábamos al principio también ayuda a ese aire imperial que reclama Williams.

Este tema aparece cuando vemos las naves de la flota Imperial en pantalla (lo marca Williams como punto de sincronismo, círculo amarillo) persiguiendo al Halcón Milenario. En esta primera ocasión dura entre los compases 4 y 11, y en una segunda ocasión entre los 24 y 35. La función de esta primera vez es la de volver a meternos en la asociación del motivo con el Imperio y con la idea de que están atacando, por lo tanto función física y psicológica. Esto se demuestra cuando vemos que el punto de sincronía que marca Williams es cuando en el plano aparecen las naves y son ellas las que disparan y persiguen.

En los compases 24 a 35, funcionalmente es igual que el bloque anterior, y también en cuanto al acompañamiento, ritmo, melodía, arreglos, pero la articulación varía.

Desde el punto de vista de la melodía, queda interrumpida en el compás 27 y luego la retoma en el 31. Una vez más tenemos que buscar el porqué en la imagen. En estas dos secuencias, el leitmotiv aparece cada vez que vemos el exterior de los superdestructores, pero en esta última hay un momento en el que el montaje nos enseña el interior durante unos momentos. Lo que está ocurriendo es que están intentando acorralar al Halcón Milenario, pero éste, haciendo una acción evasiva consigue driblarlos hasta tal punto que casi chocan entre ellos, de forma que durante el momento en el que vemos el interior de la nave, se justifica para que veamos la reacción de los

pasajeros de esos superdestructores, de forma que cuando volvemos a ver el plano exterior, retoma Williams el tema donde se había quedado, como si se hubiese sobrepuesto a un pequeño problema que ya se ha solucionado y seguimos con lo que estaba previsto, con lo que oímos el final de la frase, que corresponde con los compases 31 a 35.

El siguiente tema que escuchamos es uno de los que consideramos como temas menores debido a que su presencia se reduce a un lugar donde ocurre la acción de forma circunstancial. En este caso hablamos del Tema de los Asteroides: huyendo del Imperio, Han decide entrar en campo de asteroides para dificultar las maniobras de captura por parte del Imperio con el riesgo que ello conlleva. Nos encontramos con un tema con una línea melódica caracterizada por el uso del viento metal para añadir energía y tensión en lo que según la acción vemos que es un acto arriesgado por parte de Han.

La conexión entre motivo y referente se establece cuando lo escuchamos por primera vez, compases 96-112, en primer plano junto con el plano de los asteroides acercándose amenazadoramente a la nave. Por lo tanto vemos claramente su función física en este momento. Igual ocurre la segunda vez que lo escuchamos en los compases 129-139. En este caso sirve desde el punto de vista psicológico para acompañar la lucha entre el Halcón Milenario y dos cazas imperiales, acabando el tema justo a la vez que vemos la explosión de los dos cazas TIE. En este caso función psicológica para añadir tensión con el uso de la instrumentación, y física ya que la acción sigue siendo en el elemento referenciado, el campo de asteroides.

Por último, una vez que se ven libres momentáneamente de perseguidores, Han decide adentrarse en un asteroide más grande de lo normal, llegando a una situación de calma moderada, momento en el que aprovecha Williams para introducir de nuevo el tema de Han y Leia. En este caso suaviza el momento con las maderas en la melodía

para transmitir esa calma (función psicológica) y al mismo tiempo nos vuelve a centrar en los dos personajes referenciados.

En esta secuencia Luke acaba de hacer un aterrizaje forzoso en el planeta Dagobah y ayuda a R2D2 a incorporarse después de haber sido escupido literalmente por un animal del pantano que lo confundió con comida. Del final de esta secuencia vamos al superdestructor cuando el Comandante va a informar a Vader de que el Halcón Milenario se ha metido en un campo de Asteroides y él le contesta que no quiere excusas y quiere que lo atrapen.

El primer tema que escuchamos es el tema de Luke en el momento en que le vemos en imagen al abrirse la cabina de su nave. Musicalmente vemos que el tema ha sido variado modificando la melodía a modo menor. Esto, unido a la orquestación y el ritmo nos transmite un momento de decepción (acaba de estrellar su nave) e incertidumbre. La melodía viene dada por la trompa en solo y el acompañamiento armónico es la sección de cuerdas dando notas largas sin ningún tipo de ostinato rítmico. De ahí que en este momento Williams le interese usar este tema con una función psicológica de forma que el espectador se pone en la piel de Luke para empatizar con su estado anímico en este momento. Por otra parte por supuesto seguimos manteniendo la función física ya que suena en el momento en el que vemos al personaje.

Posteriormente escuchamos el tema de Vader. Musicalmente hay que decir que tiene a nivel de arreglos, de ritmo, de tratamiento dinámico y de armonía lo mismo que el segundo bloque que llamamos *Drawing the Battle Lines*, ya que lo que está ocurriendo y el lugar donde ocurre es igual. Vemos primero el plano de las naves donde escuchamos el tema con la frase completa, donde apreciamos alguna nota de timbal a contratiempo, pero en cuanto nos metemos dentro de la cámara donde está Vader, y vemos entrar al Comandante, la dinámica se reduce a *piano*. Hasta ese momento,

tímbicamente es igual que siempre con la armonía dada por cuerdas y melodía por metales. Una vez que entramos en el habitáculo de Vader, y con la música prácticamente inaudible, la imagen nos enseña parte de la cabeza sin casco, donde vemos su parte “humana”, pero en el momento en el que la máquina le vuelve a poner el casco y “vuelve” a ser Darth Vader, volvemos a oír el tema como reafirmando su personalidad, y termina justo un momento antes de que diga las primeras palabras del diálogo. A partir de ahí, mientras habla el Comandante, sólo oímos una pequeña base armónica de cuerda, hasta que Vader le responde cortándole y de forma brusca donde oímos de nuevo el metal que aunque en este momento no hace el tema, nos hace referencia al motivo por el uso del timbre elegido y subraya su intervención terminando con un golpe de timbal que da por terminada la escena.

Funcionalmente nos encontramos ante un bloque dedicado exclusivamente al antagonista de la historia, y como hemos comentado, el tratamiento es igual al segundo bloque de la película. Por un lado cumple con la función física del leitmotiv de darnos información de a dónde vamos y con qué personaje de la historia vamos a tratar en ese momento por la asociación que ya tenemos entre el motivo y lo que representa. Por otro lado también vemos la función psicológica cuando subraya la apariencia de Vader en toda su plenitud después de haberle visto despojado de su casco, algo que le devuelve a ese rol que presenta de maldad incluso con sus subordinados, porque la música no hace sino subrayar el miedo que le tiene el propio Comandante y refuerza esos sentimientos. Por otra parte también aquí vemos la funcionalidad técnica, ya que al principio de la secuencia la música sirve de transición desde Dagobah a este nuevo terreno.

R5P2 - YODA APPEARS

En esta secuencia Luke ya está instalado en Dagobah y empieza a hablar en voz alta sobre sus dudas de si realmente habrá un maestro de Jedis en este planeta tan extraño hasta que al final de la secuencia aparece Yoda.

Es un cue muy breve donde podemos escuchar el tema de la fuerza (compases 18-22) justo antes de que aparezca Yoda. De hecho, realmente sólo nos da tiempo a escuchar la primera parte del tema, sin llegar siquiera a la mitad, en este caso interpretado por el clarinete bajo, un instrumento que se suele usar mucho para momentos de soledad o momentos de aparente normalidad antes de algún evento importante por su carácter tímbrico con sonoridad a madera en su registro grave. Además, en este caso la armonía también está cambiada, comenzando con un acorde que resuelve por semitono sobre la fundamental, utilizando la escala frigia dominante menor⁵¹. La sensación aquí es de incertidumbre y de tensión.

Funcionalmente tiene un carácter psicológico dado el estado en el que se encuentra Luke y que el tema trata de transmitir, pero además es utilizado cuando a pesar de la rareza del lugar le resulta familiar. El hecho de que Williams haya elegido el tema de la Fuerza indica que es esta la que está dando pistas y tratando de endulzar las sensaciones que está teniendo, con lo que también podríamos hablar de una función física ya que en este caso la música nos cuenta que la fuerza está activa en este momento, aparte por supuesto de anticipar la llegada de un ser que es un maestro en ella.

⁵¹ La escala frigia dominante menor se diferencia de la frigia en que el tercer grado está alterado. Esto le da un carácter más exótico.

En este bloque, Luke acaba de conocer a Yoda, que se le presenta como un habitante extraño del planeta sin sospechar que efectivamente es a quién está buscando. En este momento Yoda consigue convencerle de que le acompañe a su guarida diciéndole que él conoce a Yoda.

El tema que escuchamos es el tema de Yoda justo en el momento en que le pide que le acompañe. Musicalmente tenemos la melodía del tema tocado en *piano* por una trompa, y con una base rítmica y armónica de cuerdas en pizzicato y maderas. También hay que destacar que en este primer momento sólo escuchamos los dos primeros compases del tema (Figura 14). La forma en que se articula el tema con la imagen es el momento en que tenemos un plano lejano de Yoda alejándose a su casa y haciendo indicaciones a Luke para que le siga, y escuchamos sólo la primera parte del fraseo al igual que sólo hemos visto el exterior de Yoda en esta primera secuencia sin saber realmente quién es. Sólo nos han enseñado la parte física, y le hemos visto como un extraño habitante del planeta Dagobah algo travieso y que para nada tiene que ver con su verdadera faz. En este sentido, la música también nos muestra sólo la primera parte siguiendo con el juego narrativo.

Funcionalmente es físico puesto que en este momento sólo pone los cimientos del leitmotiv que escucharemos más adelante para que simplemente el espectador tenga pistas y cuando oiga el tema le resulte más familiar y así poder más fácilmente asociar el motivo con el personaje.

R5P4 - R6P1 - SOLO AND THE PRINCESS

En este bloque vemos la escena del beso entre Han y Leia y la entrevista entre Vader y el Emperador. El primer tema por tanto es el tema de Han y Leia, que escuchamos en su máxima expresión sobre todo en cuanto a textura y en cuanto a que escuchamos la totalidad del tema hasta que aparece C3PO y se acaba precipitadamente, como el beso.

Musicalmente vemos que comienza en el momento en que Han entra en escena con la trompa en solo, seguida de la flauta y la celesta para la parte B. Vemos como el climax lo consigue en el momento previo del beso cuando el tema está tocado en octavas por varias secciones (compases 17-23), e incluso en el compás 21 añade otra voz justo antes del beso para ir subiendo la dinámica en el comienzo de la segunda frase de la A.

Funcionalmente tenemos un punto de vista físico claramente ya que los personajes referenciados están en la imagen, en este caso además psicológicamente intenta ensalzar el momento del beso de forma que el espectador pueda sentir lo que están sintiendo los dos personajes, y a la hora de cortar abruptamente por la llegada de C3PO, la música hace exactamente lo mismo como si fuese mickeymousing.

El tema, el de Vader, es cuando venimos de esta secuencia del primer beso entre Han y Leia y vemos de nuevo un plano exterior de la flota Imperial y enseguida pasamos a ver a Vader hablar con los hologramas de sus tripulantes que le dan un informe de la situación con respecto a la búsqueda del Halcón Milenario, y también le comunican que el Emperador quiere hablar con él. A continuación, para acabar la secuencia vemos la conversación vía holográfica entre Vader y el Emperador donde deciden intentar atraer a Luke al lado oscuro.

Musicalmente hablando, el compás de entrada desde el bloque anterior viene en 2/4 y volvemos al 4/4 normal donde comienza el tema de Vader, donde escuchamos la primera mitad de la frase que coincide con el plano exterior de la flota Imperial, acompañado por la cuerda que hace la célula rítmica característica que oímos al principio de la película en *forte*, pero al acabar la primera parte de la frase, baja la dinámica y se deja de oír el acompañamiento rítmico militar característico, y tras dos compases volvemos a escuchar la resolución de los dos últimos compases del tema⁵² que esta vez es interpretado por la trompa en solo. En el momento en que se acaba la discusión sobre el paradero del Halcón Milenario, aparece otro miembro de la flota para comunicarle que el Emperador quiere hablar con él. En este momento podemos escuchar la tercera parte del tema pero esta vez en las maderas, con la dinámica también en *piano* con la armonía de cuerdas y metales (compases 37 a 41) para pasar a un cambio radical de la dinámica que marca según vemos en la figura 32 en *forte* el motivo rítmico mientras vemos como se aleja y que aguanta mientras que volvemos a un plano exterior de la nave que coincide con el tema de nuevo interpretado por los metales hasta que volvemos al interior y le vemos pasar donde la música se vuelve a parar para pasar a la conversación con el Emperador, que utiliza motivos totalmente atonales que no hemos oído hasta el momento y que se salen de lo que hasta ahora hemos escuchado.

Toda esta forma de articular la música atiende tal y como vemos en las marcas que hace Williams en las partituras a querer definir y diferenciar cada trama, en este caso la trama de la persecución del Halcón Milenario, y la trama de la conversación con el Emperador, de forma que incluso vemos como cambia la instrumentación dependiendo a que se refiere entre metales y cuerdas, y también asigna a cada subtrama una parte del tema de Vader.

⁵² Ver Anexos

Figura 32 - Detalle Solo and the Princess

The musical score is arranged in five systems. The first system shows 'Winds' with a measure at 2:06 labeled '2:06 Steps Away' circled in yellow. The second system shows 'Hns, Tpts' with a measure at 2:11 labeled '2:11 Aprox' and a measure at 2:17 labeled '2:17 Int.' highlighted with a red box. The third system shows 'Low Brass' with measures 41-46. The fourth system shows 'Timp' with measures 41-46. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (ff, pp), and articulation marks.

Fuente: Elaboración propia

A nivel funcional, una vez más vemos como en este bloque el tema de Vader incluye las tres funciones de nuevo. Por un lado nos vuelve a introducir desde la parte de la funcionalidad física en el personaje que representa el motivo; psicológicamente también marca los estados de ánimo frente a los mensajes que le dan cada uno de sus subordinados tal y como hemos visto en la forma de articular la música con la imagen, y en dos ocasiones sirve como transición. En la primera para cambiar de la secuencia anterior a esta, en la segunda, en el compás 42 tal y como muestra la figura 9, para marcar la elipsis temporal que va entre que ordena alejar la nave del campo de asteroides para tener una recepción del Emperador más clara, y que efectivamente ya han sacado la nave de ese campo de asteroides, con lo que para suavizar ese paso de tiempo, utiliza con la imagen el plano exterior, y la música vuelve al tema principal en todo su apogeo a modo de interludio, con lo que atiende también a una funcionalidad técnica.

R6P2 - YODA'S TEACHING

En esta secuencia vemos a Luke dentro de la casa de Yoda donde se desespera porque no le dice este pequeño nuevo personaje dónde está, y es en ese momento cuando se descubre y tiene que mediar Obi Wan Kenobi para que le adopte como aprendiz.

Musicalmente, la escena comienza cuando Yoda se empieza a descubrir, utilizando varios leitmotifs que ya han sido presentados, el tema de la Fuerza, el tema de Luke, y el de Yoda. Los tres motivos suenan siempre que el personaje referenciado entra en acción o tiene cierta influencia en lo que está pasando, aunque en esta secuencia el tema más importante es el de Yoda. Este comienza a sonar con tres trompas en los primeros compases de la melodía (17-21), alargando el final de la nota un compás más hasta que la última parte la hacen cellos y trombones (22-25, ver figura 33).

Vemos que la parte armónica la llevan las cuerdas y la dinámica que usa es *mezzoforte*. También hay que destacar el cambio de compás a 3/4 del compás 20 para volver en el 21 a 4/4.

Figura 33 - Yoda's Teaching

The musical score is for a scene titled "Yoda's Teaching". It features a sequence of measures with various annotations. At the top, three time points are marked: "58\" Yoda looks at Ben" at 1:06, "1:11 React" at 1:11, and "1:16". The score is written for multiple instruments, including strings (labeled "WWS"), woodwinds (labeled "VC, Hrn"), and brass. A green box highlights a specific musical phrase in the woodwind section, and another green box highlights a phrase in the brass section. The score includes measure numbers 17 through 24, with a "7" indicating a repeat or a specific measure within a group. The tempo is marked "mf" (mezzo-forte).

Fuente: Elaboración propia

La forma en que articula Williams lo podemos observar en los puntos de sincronía marcados en la partitura. El tema comienza cuando empieza a hablar de quién es él y de lo que ha hecho como si se lo dijese a Obi Wan Kenobi, y de lo que ha observado de Luke, que es cuando reacciona y suena la última parte del tema. La funcionalidad aquí es física, ya que por primera vez escuchamos el tema completo en un momento en que Yoda tiene la “voz cantante” de la escena, de forma que intenta Williams conectar el motivo musical con el personaje, y por otro lado, tiene una función psicológica ya que el timbre y el momento en que suena establece un estado de ánimo por la narrativa.

El tema de la Fuerza evidentemente referencia cada vez que habla Obi Wan, pero no por el personaje sino como cuando lo vimos en el planeta helado, manifestándose a través de la Fuerza, de ahí el uso del tema. Su funcionalidad aquí es física por tanto, al igual que el tema de Luke, que subraya sus intervenciones en la

conversación, incluso a ser mickeymousing en el momento en que de forma abrupta se para el tema cuando se da un golpe contra el techo de la cabaña de Yoda.

En el caso del tema de Luke, también podríamos añadir la función psicológica ya que el tema está variado en modo menor dando a entender el punto de vista del personaje.

R6P5 - R7P1 - THE MAGIC TREE

En esta escena Yoda envía a Luke al árbol dónde “sólo encontrará lo que lleve con él” (Escena *The magic tree* de la película). Aquí podemos escuchar el tema de Luke, el tema de Yoda y finalmente el tema de Vader como transición a la siguiente secuencia.

El tema de Luke suena en el momento en que comienza su camino hacia el árbol, compases 14-22, tocado por la trompa en solo, a un tempo muy lento y variado en modo menor. El acompañamiento se reduce a notas largas sin ningún tipo de movimiento. Posteriormente, una vez que Luke “vence” al supuesto Vader, volvemos a escuchar su tema con la trompa en solo con un acompañamiento mucho más sutil y otra vez prácticamente vacío a nivel de instrumentación, sonando sólo la primera parte del fraseo en tono menor.

En este caso podemos apreciar la funcionalidad física y psicológica: física por cuestiones evidentes (está sonando cuando Luke tiene la acción en la secuencia) y psicológica porque el carácter de la melodía, el timbre y el tempo demuestran el sentimiento del personaje en este momento.

En cuanto al tema de Yoda, musicalmente suena en *pianíssimo* tocado por los clarinetes, con acompañamiento armónico de las cuerdas, sin ritmo y terminando el fraseo anterior que viene del tema de Luke. Sin embargo, del tema de Yoda sólo escuchamos los primeros compases (74-76).

Figura 34: The Magic Tree

The musical score for 'The Magic Tree' is presented in four systems. The first system (measures 73-76) includes a harp solo in the upper staves, with a green box highlighting the clarinet and horn parts. The second system (measures 77-79) features a piano accompaniment with a 'Triste' label in measure 78. The third system (measures 80-83) features a piano accompaniment with a 'Timp' label in measure 83. The fourth system (measures 84-87) features a piano accompaniment. The score is annotated with '3:03 Yoda at Tree' and '3:11'.

Fuente: Elaboración propia

La forma en que lo articula Williams es en el momento en que vemos el plano de Yoda que de alguna forma nos hace ver que sabe del fracaso de Luke en el árbol mágico. Funcionalmente, continua su función física para consolidar el motivo con el personaje, y psíquica porque nos muestra con el timbre la sensación que está teniendo Yoda en ese momento.

Por último, el tema de Vader al final de la secuencia donde volvemos a ver un plano exterior de la flota Imperial y de ahí pasamos a la secuencia donde Vader pide a unos cazarecompensas la búsqueda del Halcón Milenario.

Se trata de sólo tres compases (77-79), donde sólo escuchamos la primera mitad de la frase del tema tocada por metales y con un acompañamiento de cuerda sin ningún tipo de movimiento rítmico. Desde el punto de vista dinámico, vamos de *forte* a *piano*

para dar paso a la siguiente secuencia. Su funcionalidad por lo tanto es técnica y física ya que vemos las naves del Imperio en pantalla.

En imagen sólo vemos el exterior de la flota, con lo que a nivel funcional, aquí solo tiene la función física de trasladarnos al Imperio y a Vader, y la función técnica de servir de transición entre la escena anterior y la del Imperio.

En esta secuencia cabe destacar el “no uso” del tema de Vader en el momento en que aparece en el árbol. Evidentemente no era el verdadero Vader, pero para dejarlo todavía más claro, al no escucharse su tema pone en evidencia aún más que es sólo una prueba para Luke y que no se está enfrentando al verdadero.

R7P2 - ATTACK POSITION

En esta secuencia vemos en primera instancia a Vader contratando cazarrecompensas para atrapar al Halcón Milenario y luego una última persecución donde la nave desaparece de los radares del Imperio.

El tema que escuchamos aquí es el tema de Boba Fett, tema secundario para un personaje también secundario que sin embargo tiene mucha importancia en el devenir de la historia. El tema lo podemos escuchar en los compases 6-8 en las maderas graves, sonando sobre un colchón de cuerdas también en su registro grave. Tímbicamente, por el hecho de sonar todo en ese registro grave nos indica el tipo de personaje al que referencia. En este caso es la primera vez que lo escuchamos, y al sonar simultáneamente con el personaje referenciado nos establece la conexión el compositor, por lo tanto su función aquí es física.

R7P3 - YODA RAISES THE SHIP

En esta secuencia la nave de Luke se hunde en el pantano donde estaba y Yoda le pide que utilice la fuerza para sacarla de ahí. Aquí volvemos a tener los tres temas que en el bloque anterior “Yoda’s Teaching”.

En primer lugar escuchamos el tema de Luke en el momento en el que falla al usar la fuerza y la nave se vuelve hundir en el pantano. En este caso lo escuchamos con la trompa en solo, compases 7-12, pero sólo la mitad del tema, en modo menor a un tempo muy bajo y sobre un arreglo de maderas en corcheas arpegiadas y sobre un colchón de cuerdas. En este caso la función, además de física, es psicológica porque el modo menor sobre el que está variado el tema nos transmite el estado de ánimo de Luke que se hunde al ver que no es capaz de hacer lo que Yoda le pide.

En el momento en que Yoda comienza a hablar de la fuerza (“mi aliada es la fuerza”) suena su tema, donde hace la explicación (no sólo a Luke, sino también al espectador) de lo que es...

Musicalmente está tocado en maderas, comenzando por el oboe y añadiendo más instrumentos de la familia a medida que va avanzando en la explicación, subiendo también poco a poco la dinámica de la pieza musical. También hay que destacar que el tema lo hace entero aunque con breves pausas en cada frase del tema, lo que lo hace más duradero. Además también vemos como al final de esta parte (compases 17-28), el final de la frase no acaba como originalmente se compuso, sino que lo deja “colgado” ante la respuesta de Luke de incredulidad: “pides lo imposible”.

La funcionalidad en este caso es física, ya que el tema suena cuando se está hablando directamente de lo que está referenciado, y psicológica ya que el carácter del tema va ayudando a la explicación que Yoda hace.

El siguiente es el tema de Yoda cuando le demuestra que es posible sacar la nave sacándola él mismo:

Figura 35: Yoda raises the ship

Fuente: Elaboración propia

Musicalmente encontramos la melodía varias veces y con varios instrumentos en el bloque entre los compases 38-49 y 53-62. Durante estos compases se solapan algunos instrumentos cogiendo el tema cuando el anterior lo ha acabado, o doblandolo con otro.

Comienza en los compases 38 y 39 con una aproximación al tema por parte de la trompa en solo haciendo la primera frase pero con la variación de la tercera nota que baja medio tono (segundo grado bemol), y la cuarta nota que en vez de caer en el tercer grado de la tonalidad acaba en el cuarto, que le da aire como de introducción, todo ello en *mezzopiano*, siguiendo el Oboe también en solo como terminando esa primera aproximación de la trompa pero con las notas exactas del tema. A continuación sube la tonalidad directamente un tono retomando la trompa, clarinete y oboe el tema completo, empezando en *mezzopiano* y creciendo en intensidad. Tras una pausa de cuatro

compases lo vuelven a retomar las trompas y el cello en *mezzoforte* para hacer las dos primeras partes del tema, y dejando la resolución de los últimos compases (58-62) primero para el fagot al que luego se le unen en los últimos tres compases trompeta y flauta con otro cambio de tono. El acompañamiento orquestal durante todo el bloque pertenece a la cuerda sin hacer ninguna figura rítmica, sólo con acordes tenidos y algún contrapunto de celesta o flauta y en la parte mas fuerte en el clímax, los metales y percusión.

Desde el punto de vista de la articulación de la imagen, utiliza varios puntos de sincronismo que Williams marca en sus notas en la partitura (círculos amarillos del bloque *Yoda Raises the ship*). En primer lugar, cuando Luke es apercebido por R2D2 de que algo está pasando con Yoda, se incorpora y le ve, comienza a sonar levemente por parte de la trompa la variación del tema, que crece cuando se suma el Oboe y coincide cuando vemos la nave salir del agua, que también coincide con una pequeña subida de la dinámica, llegando al clímax en el momento en que vemos aterrizar la nave al lado del Luke incrédulo. Después el tema vuelve a caer en intensidad y se vuelve más suave con el cello cuando observamos a Luke comprobando la nave, y a Yoda observándole después de su demostración, y cuando vuelven trompeta y flauta corresponde con la reprimenda a Luke por no haber creído.

Desde el punto de vista funcional, tenemos la función física porque coincide con los momentos de acción importantes del personaje que hace que se asocie su tema. Y también tenemos la parte psicológica, porque jugando con la dinámica y con los distintos timbres tanto de los instrumentos que interpretan el tema como el acompañamiento, nos dan una descripción de lo que sienten tanto Luke como Yoda en cada momento.

Por último tenemos el tema de Vader, en los últimos compases (64-67) volvemos a escuchar tras una subida contrastando con la dinámica anterior, el tema de Vader coincidiendo una vez más con un plano de la flota Imperial.

Musicalmente tiene el mismo tratamiento que en “The Magic Tree” en la articulación con la imagen, por lo que a nivel funcional también cumple con la funcionalidad física y técnica.

R7P4 - R8P1 - VADER'S COMMAND

En este bloque Vader mata al Capitán por haberle fallado en la búsqueda del Halcón Milenario y nombra a un nuevo sucesor. El tema que escuchamos es el tema de Vader. La diferencia con respecto al bloque anterior es que la frase se alarga haciéndola completa con sus dos partes, pero es igual puesto que acompaña un plano exterior de la flota, con lo que a nivel de articulación con la imagen y desde el punto de vista de su funcionalidad, es física pero también técnica porque nos sirve de transición hasta la siguiente secuencia en el Halcón Milenario.

R8P2 - CITY IN THE CLOUDS

En este bloque tenemos dos partes, cuando en el Halcón salen hacia la ciudad de Bespin, y en Dagobah Luke, que sigue con su entrenamiento, consigue ver en el futuro a sus amigos que están en peligro. Yoda le dice que es difícil de predecir su devenir.

En la primera parte escuchamos el tema de Han y Leia (compases 5-17) cuando vemos partir a la nave. Musicalmente está subdividido en subfrases, variándolas todas melódicamente pero no rítmicamente, lo que hace que el tema sea reconocible ya que las variaciones son mínimas. La cuerda es la que se encarga de hacer la melodía en este caso. Otra cosa también importante es el cambio de armonización constante que hay y de tonalidad a medida que la nave va volando. La explicación viene dada porque el uso aquí es por una cuestión técnica ya que parece que es una transición hacia una siguiente secuencia donde por la dinámica fuerte del tema y en constante ascenso armónico parece que las cosas irán definitivamente bien, lo que hace que ese carácter que Williams quiere transmitir hace que tenga una función psicológica. También tiene una función física porque evidentemente estamos viendo a los referentes sobre los que ocurre la acción en ese momento.

Sin embargo, el siguiente tema aparece de forma brusca, el tema de Boba Fett cuando aparece una segunda nave persiguiendo al Halcón Milenario y vemos el plano del cazarrecompensas (compases 18-20). El tema es exactamente igual que cuando se nos presentó por primera vez, con la melodía en el Fagot y con prácticamente ningún acompañamiento salvo contrabajos en divisi. Funcionalmente es físico ya que el tema aparece en el momento en el que vemos a Boba Fett en imagen.

En la segunda parte de esta secuencia volvemos a Dagobah donde Luke continúa con su entrenamiento. Aquí escuchamos el tema de Yoda varias veces y el de la Fuerza.

El tema de la Fuerza suena en los compases 28-34 mientras la está utilizando en sus ejercicios: la melodía la escuchamos en maderas agudas sobre un acompañamiento de cuerdas estático. Aquí la variación la tenemos en la armonía, ya que pasamos de la fundamental a un tercer grado menor. El motivo es para marcar la sorpresa sobre la reacción de Luke ante lo que la fuerza le ha revelado. Vemos aquí cómo el lugar donde suena el tema es cuando Yoda empieza a hablar de ella a Luke, y acaba cuando sale de su estado de concentración ante lo que acaba de ver. Por lo tanto tenemos una función física, pero también psicológica ya que el tema se adapta al momento narrativo en el que estamos.

El tema de Yoda, como mencionamos tiene dos momentos:

En el primero, musicalmente es un momento muy breve (compases 36-44) interpretado por un piccolo mientras Yoda está diciendo a Luke qué hacer. Suena en pianísimo debajo de un acompañamiento atonal que muestra el momento de concentración y acompaña las enseñanzas de Yoda. En este caso su función es física y psicológica.

En un segundo momento, después de que Luke tenga su visión, suena en un violín en armónico en *pianísimo* y acompañado por un glockenspiel, un vibráfono y un theremin junto con una celesta que hacen la parte armónica, lo que le da un aire misterioso y místico al momento.

Esta parte está articulada de forma que se escucha cuando Yoda le dice que es el futuro y llega antes de que Luke le pregunte si morirán. A nivel funcional, tiene función física porque una vez más conecta el tema con la imagen de Yoda, y función

psicológica porque subraya el momento en que enseña a Luke, subraya la acción del maestro.

R8P3 - LANDO'S PALACE

En esta secuencia tenemos dos partes: la primera en Bespin, la ciudad de las nubes, la segunda de nuevo en Dagobah.

En la primera parte escuchamos por primera vez el tema de Lando/Bespin una vez que entran en la ciudad y Han y Lando comienza una conversación sobre cómo le va a este último (compases 3-21). El tema lo escuchamos en su totalidad pasando la melodía armonizada por trompas, maderas agudas y cuerda. Al ser la primera vez que la escuchamos establecemos la unión del tema aparentemente con Lando, teniendo por tanto una función física.

En la segunda parte volvemos a Dagobah donde Luke está preparando para irse en su nave a intentar ayudar a sus amigos en Bespin, y Yoda intentando convencerle de que no lo haga por los peligros que puede correr sin su entrenamiento completo. En esta secuencia escuchamos varios temas al igual que pasó en el bloque de “Yoda’s Teaching”.

Primero escuchamos el tema de Luke, al menos la primera frase en las maderas agudas nada más ver el primer plano de Luke. El tempo es lento y poco dinámico, y la armonía cambia porque después del primer grado incorpora el séptimo grado bemol para suavizar el efecto de dominante probablemente porque aunque hay tensión en la discusión entre Luke y Yoda, es muy moderada. Además vemos que el uso del tema viene establecido porque en ese momento quién lleva la acción en la escena es Luke,

por lo tanto la funcionalidad es física y psicológica en cuanto a que situamos al espectador en el punto de vista que nos interesa en este momento narrativamente hablando.

A continuación escuchamos la primera frase del tema de la Fuerza en el momento que escuchamos a Obi Wan intervenir en favor de Yoda, con un acompañamiento atonal para subrayar el momento místico del momento cuando aparece su figura (compases 39-45). La melodía viene dada por las maderas y la armonía pasa de la fundamental al quinto grado dominante justo en el momento en que Kenobi menciona el lado oscuro de la Fuerza. Con esto vemos la función física, al sonar cuando Obi Wan hace su aparición gracias a la fuerza, y psicológica al responder al momento del diálogo que está ocurriendo.

En ese momento escuchamos el tema de Vader de forma muy sutil en los trombones con una pequeña variación en la melodía (compases 44-46) superponiéndose con la nota tenida del tema anterior que se va fundiendo. La melodía sólo cambia cuando la tercera nota de su motivo pasa de ser del tercer grado al segundo grado bemol, lo que suaviza el impacto dado que no está físicamente pero sí que referencia a ese personaje (función física).

Después escuchamos el tema de Yoda (compases 52-60). Musicalmente la melodía la hacen Oboe y Flautas en *piano*, la armonía la hacen cuerdas y trombones en *pianísimo*, y piano, celesta y harpa hacen dibujos en semicorchea para dar un aire más místico. A partir del compás 57 la flauta y el Oboe siguen con melodía pero octavándose.

Como vemos en la figura 35, comienza el tema cuando Yoda comienza a advertirle sobre el peligro que corre yéndose antes de terminar su entrenamiento y

termina cuando le contesta que es mejor que deje a sus amigos si respeta por lo que ellos han luchado y sufrido. Funcionalmente volvemos a tener la función física al asociar el tema con la imagen de Yoda, y función psicológica por el diálogo que está subrayando y acompañando. De alguna forma el tema en este momento nos lleva a la responsabilidad que Yoda intenta transmitir a Luke, y a los peligros sobre el lado oscuro del que intenta advertir.

Figura 36 - Detalle de Lando's Palace

The musical score is for a scene titled 'Lando's Palace'. It shows a detail of Yoda's speech, indicated by a green box and the label '2:27 Yoda's Speech' at the top. The score is in 4/4 time and features multiple staves for different instruments. The instruments include Ob, Flr, Celeste, Harp, Tbs, and a low-frequency instrument (likely a cello or double bass) playing a steady eighth-note pattern. The score includes dynamic markings like 'Gently', 'mp', 'pp', and 'mf', and a tempo marking 'Easy'. The score is numbered 52, 53, 54, 55, and 56.

Fuente: Elaboración propia

Finalmente volvemos al tema de Luke cuando la cámara se centra en él y debe tomar una decisión sobre lo que hacer después de escuchar las razones que hay en contra de lo que piensa. El tema suena con una trompa en solo, justo cuando Kenobi le dice que si sigue adelante estará sin su ayuda, a la que se va sumando poco a poco una nota de contrabajo aportando la fundamental, como dando a entender que Luke sabe de la gravedad de la situación. No tenemos información armónica dado que sólo son dos

instrumentos, melodía y bajo. La función aquí vuelve a ser física y psicológica por lo tanto.

En el momento en que Luke toma la decisión de irse, bajo las últimas instrucciones de Obi Wan suena el tema de la Fuerza de nuevo, subrayando las palabras del maestro Jedi. En esta ocasión el tema suena completo melódicamente empezando con flauta y añadiéndose otros instrumentos poco a poco hasta acabar en un tutti en la resolución de la última frase que funde con el plano de imagen. No sólo cumple una función física sino que la psicológica es muy importante sobre todo al llegarán compás 71 donde la música se mimetiza con el momento dramático en el que Obi Wan le dice a Yoda que es su última esperanza y él le contesta “no, hay otro”.

R9P1 - LUKE TO THE RESCUE

En este bloque vemos dos partes claramente diferenciadas. Por un lado el viaje de Luke hacia Bespin donde podemos escuchar el tema de Luke con tres colores claramente diferenciados: el primero cuando va avanzando por el espacio en el que escuchamos el tema interpretado por los trombones, después hay una transición a las nubes cercanas de Bespin donde el tema de los trombones se va yendo y se funde con la trompeta para finalmente una vez que vemos la ciudad de las nubes el tema pasa a la flauta aunque haciendo ya una variación del tema manteniendo la rítmica pero cambiando las notas. La razón es que en el plano donde escuchamos la flauta ya no vemos a Luke pero evidentemente sabemos que ese es su próximo destino, por lo que el director marca así (y por lo tanto el compositor) su influencia.

En este caso vemos la evolución del tema que pasa a ser puro a ir desvaneciéndose a medida que llega Luke a Bespin. La funcionalidad es por un lado física, ya que la cámara acompaña a Luke constantemente, técnica, ya que el director utiliza este pasaje como transición de Dagobah a Bespin y además la duración marca una elipsis temporal clara.

La segunda parte de la secuencia es cuando vamos al apartamento de Leia en Bespin y esta se queja a Han de su desconfianza hacia Lando y de que C3PO está desaparecido. En el momento en que Han besa en la frente a Leia para tranquilizarla es cuando escuchamos el tema de Han y Leia. La melodía va sobre Cellos y Violas acompañadas de notas largas del resto de la cuerda y un arpa arpegiada para dar esa calma y quietud que Han intenta transmitir a Leia. Cuando llegamos a la parte “B” del tema, la melodía pasa a la flauta pero esta se para en el momento en que Leia menciona a Han que cuando se vayan él también se irá... armónicamente no hay ninguna

variación y la dinámica es todo el rato suave tal y como ocurre en la escena con los dos personajes.

La función aquí por lo tanto es física y también psicológica ya que la música en todo momento muestra el estado anímico de los dos.

R9P2 - VADER SHOWS UP

En este bloque los integrantes del Halcón Milenario son invitados a tomar un refresco por parte de Lando Calrissian, de forma que cuando llegan se encuentran con Vader y con la sorpresa de que han sido traicionados.

El primer tema que escuchamos es el tema de Lando, tal cual lo escuchamos por primera vez cuando el compositor estableció la relación tema-referente. En este caso sigue sonando exactamente de la misma forma sobre un diálogo parecido donde Lando contesta a preguntas sobre las características de su negocio. La función es física de nuevo. Llama la atención un pequeño guiño al tema rebelde en las flautas (compases 11-12) justo antes de llegar a la sala donde descubrirán a Vader.

Después de esta parte, justo cuando se abre la puerta y vemos a Vader escuchamos su tema. A nivel musical, como vemos en la figura 35, es sólo durante un compás en el que escuchamos el tema, o mejor dicho lo que parece ser el tema ya que en esta ocasión, no llega a acabar la primera parte de la frase, y aunque comienza el tema con las tres negras típicas, cambia la corchea con puntillo por tresillo de corcheas. Armónicamente son las maderas las que están presentes con contrapuntos de la cuerda y los metales que una vez más son los que hacen la melodía. El ritmo no está muy marcado y la dinámica cambia con respecto a lo que venía haciendo la música hasta el momento creando un gran contraste y haciendo notar lo que parece el tema de Vader.

En imagen, en el momento en que suena el tema, es lo que precede a que Han dispare contra Vader, y a la hora de articular la música, como vemos en la figura 35, marca la entrada del tema con la imagen de Vader:

Figura 37 - Vader Shows up

42" We see Vader

Picc highest note

ff 5

Hns, Tpts

3

17 18 19 20 21 22

fff

47"

Fuente: Elaboración propia

La justificación a este cambio es que sólo tiene un compás para incluir el tema y además el tresillo aporta más premura a la hora de que Han saque su láser.

Funcionalmente es físico y psicológico, porque por un lado tenemos el motivo que nos marca la presencia de Vader, al que vemos en pantalla, y psicológico porque esa variación hace sentirnos como Han en ese momento.

Justo a continuación aparece Boba Fett y escuchamos su tema (compases 24-26), de nuevo en el Fagot, por lo tanto la funcionalidad es física.

El siguiente tema y último de este bloque se produce cuando volvemos al viaje de Luke en su nave hacia Bespin, que es cuando escuchamos su tema en la flauta. Musicalmente vemos que solo respeta el tema original en la primera frase, variando en la segunda. Esto obedece a que el objetivo de acudir a este tema sea por una cuestión

física pero enseguida la flauta que es quien lleva la melodía sigue “otro camino” una vez que la relación con el personaje ya se ha conseguido y continua con su papel narrativo.

R9P3 - PUTTING THREEPIO TOGETHER

En esta secuencia vemos a Chewacca intentando reensamblar los restos de C3PO en la prisión de Bepin. Cuando está haciendo intentos para encender de nuevo al droide, escuchamos en flauta el tema de los droides.

Musicalmente respeta la melodía, pero el tempo es mucho más lento, incluso se escucha claramente el acompañamiento armónico esta vez en cuerdas (a diferencia de la primera vez que lo escuchamos en el primer bloque de la película que era mucho más rápido y con trompas). La funcionalidad es física, porque evidentemente la parte importante de la acción aquí es para el robot, y también psicológica ya que el cambio en el tempo muestra el estado de C3PO que da la sensación de que es un juguete al que se le están acabando las pilas, o no funciona bien y suena mal.

A continuación vamos a una sala donde están torturando a Han con una máquina llena de agujas y de repente aparece Vader en el plano. Escuchamos el tema de Vader por lo tanto. Musicalmente el tema está tocado por metales y cuerdas en graves a un tempo más lento de lo normal y acompañado por un timbal. No hay parte armónica y la dinámica, como casi siempre que aparece el tema, es en *forte*.

La forma de articular la música es que comienza el tema y el bloque justo en el momento en que aparece Vader, no antes cuando vemos a Han que es quien primero aparece en el plano. La función es física porque vuelve a ligar el motivo con el personaje, y psicológico porque la variación en el tempo del tema hace que le de un aire más pesado y tenebroso poniéndonos en la situación que le va a ocurrir a Han con su tortura.

R9P4 - TROUBLE IN PRISON

Este bloque empieza con la amenaza de Vader a Lando si no cumple sus peticiones. Musicalmente el tema de Vader aparece al principio del bloque justo cuando Vader amenaza a Lando, con la melodía en trompas y el bajo en las cuerdas dando un aire siniestro y amenazante también por ser el tempo lento y pesado.

En este caso tenemos que hablar de función física por un lado, ya que vemos el referente en imagen, pero también psicológica ya que cuando amenaza Vader el tema describe el momento narrativo que hay.

Una vez que cambiamos de lugar, volvemos a la prisión donde C3PO está siendo reensamblado. Escuchamos de nuevo el tema de los droides (compas 5-15) de nuevo en la flauta pero con pequeñas variaciones en la melodía, cambiando de tonalidad cuando parece que el estado de C3PO va mejorando. La sensación es que el tema ya no es tan negativo como en el bloque anterior aunque nunca llega a ser como el original. Vemos además que definitivamente el tema va asociado también a la flauta.

La función, además de física también es psicológica, al marcar el estado de ánimo más optimista en lo que concierne a la recuperación del robot.

Por último escuchamos el tema de Han y Leia en el momento en que vemos entrar a la princesa en la celda y empezar a preguntar a Han sobre su estado. Vemos a estas alturas como desde la escena del beso, cada vez que oímos este tema tiene un carácter más amigable y suave.

En primera instancia vemos la primera frase del tema en la flauta acompañada por la cuerda con notas tenidas hasta el momento en el que aparece Lando en la prisión.

Una vez se va, y volvemos a la conversación, el tema se vuelve a retomar esta vez duplicada la melodía en octava por otra madera, pero en esta ocasión aunque oímos la primera frase del tema de nuevo, no llega a ser conclusiva. La sensación es que efectivamente se queda todo sin resolver.

La funcionalidad es física dado que aunque veamos a Han en imagen, el tema no suena hasta que están los dos personajes en la celda. También tiene una función psicológica puesto que cada vez que suena la tensión del momento se suaviza temporalmente dando la sensación de que los dos personajes encuentran esos momentos de paz cuando están juntos, una vez más la música va con el estado anímico y el momento narrativo.

R9P6 - R10P1 CARBON FREEZE

En esta secuencia vemos en un primer momento cómo Luke está llegando a Bespin y escuchamos su tema sobre un único acorde. La sensación es de calma moderada ante lo que está por llegar. La melodía viene dada en principio por una trompeta, variandola levemente en la segunda frase y la última parte melódica viene armonizada por trombones a modo de contestación. La función es física.

A partir de aquí la acción se centra en la congelación de Han Solo donde podemos escuchar básicamente dos temas: el tema de Han y Leia y el tema de Vader.

En cuanto a este último tenemos varios momentos: La primera vez, compases 11 a 19, tenemos en estos compases la melodía del tema completo con los metales mientras las cuerdas y maderas van haciendo el acompañamiento con algunas notas de flautas haciendo el contrapunto a la melodía y a un tempo más despacio de lo normal y con un aire que marca Williams en la partitura como *Funeral*. La melodía destaca en dinámica con respecto al resto del arreglo. La segunda vez que lo oímos en esta secuencia es en los compases 31 y 32 con el mismo aire que la anterior vez y donde sólo oímos a los metales hacer la primera mitad de la frase del tema. El acompañamiento de la cuerda abandona el ritmo anterior dando notas tenidas. La tercera vez es en los compases 54 a 56, donde hay un cambio con respecto al anterior en los instrumentos que hacen la melodía, ya que se unen a los metales las flautas, y la celesta, y sonando todo en *fortísimo*. Por último, en los compases del 79 al 81, volvemos a escucharlo con clarinetes y trompetas en sus registros más agudos sonando sobre una célula rítmica que viene de compases anteriores marcada por la cuerda⁵³.

⁵³ Ver Anexos

Desde el punto de vista de la imagen, la primera vez que oímos el tema se articula con ese aire fúnebre perfectamente ya que vemos como la comitiva entra en la cámara de la carbonita para que congelen a Han, dando el mensaje de marcha fúnebre por parte del Vader hacia ellos. El tema termina justo en el momento en el que Han le pregunta a Lando qué hacen ahí, marcado en la partitura. Aquí la función de la música es primero psicológica ya que nos transmite los sentimientos de los presos que están entrando en ese lugar, y función física porque estamos con Darth Vader presente con lo que podemos asociar la entrada de los presos con su presencia.

La segunda vez, coincide en el momento en que Chewacca intenta salvar a Han y Leia cruza su mirada con Vader, marcado en la partitura, donde podemos sentir lo que la princesa está comprendiendo: que Vader les tiene atrapados y que no hay escapatoria. Además, el aire del tema acompaña perfectamente ese sentimiento por el tempo en que se interpreta, más despacio de lo normal. La funcionalidad también es doble igualmente, física por darnos el motivo de Vader que está presente y que en ese momento es el que maneja la situación, y psicológica porque nos pone en el punto de vista de la princesa y nos hace sentir lo que ella siente.

La tercera vez, cuando Han ya ha sido congelado en carbonita y vemos toda la parafernalia de las máquinas que suben el bloque donde está congelado. La anotación que Williams hace en la partitura en cuanto al carácter de este motivo es *pesante*, y el uso de flautas y celesta dan un cambio en el color del leitmotiv que hasta ahora no habíamos escuchado, llegando a ser incluso chirriante, dando la sensación de que el Imperio ha salido vencedor. La función aquí es física puesto que nos recuerda que es el Vader quién está y quién ha hecho todo esto, y a la vez tiene la función técnica de servir de puente para acelerar el ritmo del montaje y que la música nos lleve a la resolución de la escena. Por último, antes de terminar la secuencia, Vader cambia de opinión en

cuanto al trato que tenía con Lando y decide llevarse con él a Leia y a Chewacca, y es en ese momento cuando podemos oír de nuevo el tema para darnos a entender de nuevo que Vader es quien manda y quien tiene el poder de hacer lo que quiera. La función de nuevo es física porque nos activa otra vez una decisión maligna que puede tener consecuencias para los protagonistas.

En cuanto al tema de Han y Leia también lo podemos escuchar en tres ocasiones: la primera en los compases 22-24 en el momento en que Leia al ver lo inevitable mira a Han. La segunda en los compases 36-46 desde el momento del beso y toda la parte de la despedida entre los dos. Por último cuando tiran al suelo a Han congelado para saber si aún está vivo. En todas estas ocasiones la melodía está prácticamente intacta al igual que el acompañamiento que suele llevar el tema variado levemente en función del momento dramático que acompaña.

La primera vez suena la primera frase en las trompas como marcando el momento dramático que está a punto de ocurrir, pero el fraseo se rompe con el grito de Chewacca. La función aquí es física y psicológica ya que vemos a los personajes referenciados y además el timbre usado en la melodía transmite el drama que están viviendo en ese momento.

La segunda vez comienza desde la mirada de Leia para despedirse y con cada frase va subiendo de tonalidad marcando también el drama. Una vez Han es puesto en la posición para la congelación, se unen los metales y el tema acaba en final distinto con acordes rítmico de metal que subrayan más aún el momento. La función es física y psicológica.

Por último, una vez vemos la imagen de Han congelado volvemos a escuchar el tema a un tempo más lento, interpretado por la cuerda pero sin resolver al final de la

frase desde el punto de vista armónico. Las trompas son las que llevan el ritmo y la armonía en este momento. La función vuelve a ser física y psicológica. Williams vuelve a intentar transmitir el dolor de Leia juntando el carácter de la música en este momento con los planos de ella mirando a Han congelado.

R10P2 - LUKE PURSUES THE CAPTIVES

En este bloque Luke está en Bespin en busca de sus compañeros y vemos cómo hay una persecución donde Boba Fett y los soldados Imperiales intentan atacarle mientras les persigue.

Musicalmente tenemos un tema que va sonando a lo largo de todo el bloque, que es el tema de Yoda. Por primera vez en la película escuchamos este tema cuando el personaje referenciado no aparece en pantalla. La melodía se mantiene fiel pero no la instrumentación: durante todas las escenas donde hemos escuchado el tema de Yoda veíamos como las maderas eran las que normalmente tenían la misión melódica, bien flauta, oboe, clarinete, o todos a la vez. En esta ocasión eso sólo ocurre al final del bloque (compases 51-56). En el resto vemos a esta sección llevando la melodía pero alternándose con la sección de viento metal. Además, otro elemento importante a destacar en el tratamiento musical del tema es que la rítmica se ve alterada a lo largo de todo el bloque, es decir, no escuchamos nunca el tema tal cual lo escuchamos hasta ahora. Todo esto se debe fundamentalmente al uso que Williams le da al tema en función de lo que acontece narrativamente en imagen. El tema de Yoda se caracteriza por ser un tema lento que describe a un ser que tiene la función de maestro que enseña al protagonista el camino del bien. Sin embargo, en este bloque el tema va asociado directamente a las acciones de Luke durante la persecución. Al principio vemos cómo está recorriendo los pasillos desiertos de Bespin y la música sólo transmite suspense, pero en el momento en que da con Boba Fett es cuando el tema aparece en la banda sonora. El compositor apela a la influencia que el maestro Jedi ha inculcado en Luke, pero la música además debe relacionarse con la acción que vemos en imagen, con lo que cuando el ritmo se vuelve frenético el tema también, a nivel tímbrico y rítmico, de ahí que utilice constantemente “diálogos” entre maderas agudas, trompas y trombones a la hora de hacer la melodía. A veces armonizada (compás 37-41) y a veces no.

La función por lo tanto es psicológica ya que nos marca el estado de ánimo de los personajes, física porque nos marca la influencia de Yoda en este caso en Luke y además marca los movimientos de este llegando incluso al mickeymousing como vemos en la figura 36:

Figura 38 - Luke pursues the captives

The image displays a musical score for a scene titled 'Luke pursues the captives'. The score is written for Piano and Flute (Flts, Cl). The piano part features a continuous, rhythmic accompaniment with various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The flute part has several melodic lines, some of which are highlighted with green boxes and yellow annotations. The annotations include '1:41 he goes', '1:46 Stops', and '1:51 Goes again'. The score is divided into measures numbered 50 through 55. The piano part includes a section labeled 'Hns' (Horns) and a section labeled 'mp' (mezzo-piano). The flute part includes a section labeled 'mp' (mezzo-piano) and a section labeled 'mf' (mezzo-forte).

Fuente: Elaboración propia

También vemos función técnica porque las paradas y continuaciones del tema aportan ritmo al montaje de imagen y por lo tanto influyen en la percepción de la secuencia.

R10P3 - CHEWIE CHOKES LANDO

En este bloque, después de que Lando libere a Leia, intentan evitar que Boba Fett se vaya con Han en su nave.

Musicalmente el tema que escuchamos aquí es el tema de Han y Leia. Se empieza a escuchar en el momento en el que comienza la búsqueda del hangar donde Boba Fett tiene su nave (compás 31). El tema lo escuchamos igual que el original salvo pequeñas variaciones en los finales de frase ya que la base armónica es diferente. Comienza la primera vez que lo escuchamos sobre una nota pedal hasta la repetición del tema en las cuerdas en la que modula medio tono hacia arriba y termina la última vez con otra última modulación. En estas tres veces que oímos el tema la relación entre la melodía y la armonía nunca es igual que en la versión original, dando un carácter especial de tensión, algo a lo que también ayuda esas variaciones rítmicas en la melodía y la instrumentación elegida. Cuando la cuerda entra en acción podemos ver que las esperanzas de rescatar a Han se empiezan a desvanecer, con lo que vemos también relación directa entre la instrumentación y el momento dramático de la secuencia.

Con esto vemos que se cumple la función física de la referencia a la que apela la música, psicológica porque nos transmite el estado de ánimo de los personajes que buscan desesperadamente rescatar a Han, y técnica porque el ritmo acelerado incrementa también la percepción del montaje en imagen.

R11P1 - THROUGH THE WINDOW

En este bloque vemos a Luke que está en plena lucha con Vader y en ese momento empieza a tirarle objetos usando la fuerza mientras pelean con los sables laser.

Musicalmente el tema de Vader suena entre los compases 11-19 del bloque otra vez con los metales como se puede ver en el detalle de la figura 37 y con un fondo donde destacan las cuerdas haciendo figuras ascendentes a semicorcheas y los contrabajos, maderas y tubas dando la parte rítmica y armónica. La dinámica está marcada en *forte*.

Figura 39 - Detalle de Through the Window

Fuente: Elaboración propia

Desde la articulación con la imagen, venimos de la pelea que está en silencio musical, y es en este momento donde por primera vez, Luke comienza a flaquear, sonando el tema de Vader cuando empieza a recibir los primeros golpes. La función aquí es física porque seguimos con Vader en escena y el tema nos remite a su influencia en la acción, y al mismo tiempo es psicológica porque el hecho de que aparezca el tema

en el momento en que Luke empieza a recibir sus primeros golpes, nos hace meternos en su punto de vista precisamente con el tema del personaje que le está golpeando. La prueba está en que como dice la partitura, el tema acaba cuando se rompe el cristal y Luke deja de recibir esos golpes.

Además del tema de Vader, cuando la acción vuelve a la evasión de Leia y Lando, podemos escuchar varios temas. Por un lado el tema de Yoda de nuevo, compases 31-45 en cuerdas y metales, que a la vez que en el bloque “Luke pursues the captives” se convierte en el tema de la persecución en Bespin. El tratamiento, aunque sea igual que en ese bloque donde la melodía no correspondía con la armonía, desde el punto de vista de su funcionalidad es algo diferente: no vemos a Luke, no vemos a Yoda, sólo personajes que no han tenido ningún tipo de relación con el maestro Jedi. En este caso la función es física porque vemos referenciado a Yoda de forma que marca la atmósfera del momento de la fuga.

A continuación Lando toma un micrófono para advertir a los habitantes de la ciudad de que la evacúen al ser esta controlada por el Imperio. En ese momento escuchamos el tema de Lando/cuidad de las nubes de forma que musicalmente es perfectamente reconocible porque no hay ningún tipo de variación ni melódica ni armónica ni timbrica. Su función es física porque no solo Lando es quien tiene la acción en este momento, sino que vemos planos de la ciudad con sus habitantes.

Por último, escuchamos el tema de Han y Leia cuando llegan al Halcón Milenario para escapar, y lo escuchamos en dos partes:

En la primera, compases 59-65, vemos la melodía en forte en metales con variaciones rítmicas para cambiar la percepción del tema dado el momento dramático. Armónicamente no coincide con el acompañamiento habitual, y aquí Williams

construye un groove rítmico en las cuerdas que van cambiando entre la fundamental y el segundo grado bemol que van de forma paralela a la melodía. La función en este caso es física ya que el compositor tiene un referente en imagen (Leia), psicológica porque establece el sentimiento dramático de los personajes gracias a la instrumentación y el uso de la melodía-armonía, y técnica porque incrementa el ritmo que percibimos de la persecución.

En la segunda, el tema entra en el momento en que R2D2 consigue abrir la puerta del hangar para el acceso a la nave y el tema entra con la melodía en las cuerdas y la armonía tal cual la hemos escuchado siempre para este tema. Su función es física por la misma razón anterior, psicológica porque transmite el sentimiento de liberación al conseguir abrir el acceso a la nave, y el espectador lo percibe como una victoria.

R11P2 - R12 P1 - LOSING A HAND

Este bloque arranca en el momento en que Vader corta con su sable láser a Luke. Tenemos dos temas, el tema de Vader y el tema de la Fuerza.

Desde el punto de vista musical, en el tema de Vader vemos como la primera vez, compases 13 a 22, la melodía viene dada por los metales como se puede ver en la figura 38, y la segunda parte lo hacen las maderas.

Figura 40 - Detalle Losing a Hand

The musical score for 'Losing a Hand' shows measures 12 to 16. The score is in 4/4 time. A red box highlights measures 13 to 15. Labels above the staves indicate 'I am your father' (measure 12), '53\"

Fuente: Elaboración propia

También vemos como en esta parte de la melodía, prácticamente no hay acompañamiento hasta el compás 15 donde entra la cuerda. Aquí también hay que destacar los cambios de compás de 4/4 a 2/4 y 3/4. La segunda parte del tema, en un compás de 4/4, también está vacío de acompañamiento exceptuando la cuerda que va haciendo la base armónica. La dinámica también va en *forte*. En la siguiente ocasión

donde oímos el tema es en los compases 75 a 78, donde trompas, trombones y trompetas hacen la melodía, dejando el acompañamiento armónico al resto de metales y cuerdas en graves, quedando los violines haciendo contrapunto. La dinámica en este punto es *fortísimo*.

Con respecto a la articulación con la imagen, hay que destacar que este es el momento cumbre de la película cuando Vader le revela a Luke que él es su padre. Es en ese momento es cuando arranca por primera vez en este bloque el tema. Según vemos en la figura 35, los cambios de compás atienden al diálogo dependiendo de lo que dicen. Vemos como la primera parte del fraseo se para en el compás 15 esperando a la reacción de Luke hasta que dice “eso no es verdad” (círculo amarillo) que es donde resuelve esta primera frase. El resto del fraseo y segunda parte del tema, suena mientras le hace la oferta de juntarse como padre e hijo para dominar la galaxia contra el Emperador, hasta que termina en el momento en que Luke mira hacia abajo para buscar una salida antes que dejarse tentar por su padre. En este momento, la función es psicológica puesto que subraya la revelación de Vader y después mantiene su influencia cuando le hace la oferta de forma que Williams continúa manteniendo la tensión con este leitmotiv mientras Vader está hablando.

La segunda vez que aparece dentro de este bloque es cuando vemos a Vader cómo sube a su nave para volver al superdestructor. En este caso la función es física para marcar su presencia en la imagen después de venir de la huida del Halcón Milenario.

Por otro lado, escuchamos el tema de la fuerza cuando Luke intenta contactar con Leia para que vaya a buscarlo. En este caso, compases 64-73, la melodía la llevan cuerdas y maderas de forma que se percibe claramente cómo Luke está consiguiendo decirle a Leia no sólo que vaya a buscarle, sino también dónde está. El tema se escucha

en forte con la melodía octavada y mantiene la armonía original. La función es por un lado física, ya que usamos el tema para explicar la forma en la que Luke se pone en contacto con Leia y referenciamos a la Fuerza; y psicológica, ya que establecemos el estado anímico del momento narrativo con la orquestación que presenta Williams en este momento.

R12P2 - TO HYPERSPACE

El siguiente bloque donde escuchamos el tema de Vader es el que Williams llama *to Hyperspace*, donde vemos la lucha del Halcón Milenario ya con Luke dentro por huir definitivamente del Imperio y saltar por fin para ello a la velocidad luz.

En este bloque, podemos encontrarlos en varios momentos. Primero escuchamos el tema de Vader cuando llega al superdestructor con su nave y desciende por la rampa de embarque. Musicalmente tenemos el tema interpretado por trompetas y trompas y acompañado por tubas y trombones en el bajo, sin ningún tipo de arreglo más, con solemnidad y a un tempo más bajo de lo normal en *forte*.

Figura 41 - Detalle To Hyperspace

The image shows a musical score for the 'To Hyperspace' theme. It is a piano score in 2/4 time, B-flat major. The score spans measures 89 to 96. A red box highlights measures 90 to 94. Above the staff, there are two yellow circles with text: '2:06 Int. Luke' and '2:23 Luke gets up'. The score includes dynamics like *mf* and *f*. The bottom of the score shows measure numbers 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, and 96.

Fuente: Elaboración propia

Después cuando en el superdestructor Vader le pregunta al Almirante si han desactivado la velocidad luz del Halcón Milenario; aquí tenemos el tema de Vader sonando en la melodía, compases 58 a 66, con maderas, trompas y tubas en mezzoforte,

dejando el acompañamiento para cuerda y piano. La siguiente vez, cuando Vader llama a Luke mentalmente, compases 89 a 94, como podemos ver en la figura 39 donde tenemos la melodía en flautas y clarinetes y el resto de la armonía en el resto de instrumentos sin que haya ningún elemento rítmico. La siguiente vez, compases 101 a 104, seguimos igual en cuanto a armonía y ritmo, pero en la melodía, la primera frase la hacen trompas, y la segunda trompetas casi a continuación en el siguiente compás según acaba la primera parte. Finalmente, en los compases 133 a 137 para acabar el bloque tenemos las trompas que comienzan con la melodía y se unen tuba y trombón con contrabajos y cellos octavados como único soporte hasta que terminan *in crescendo* con la percusión.

Desde el punto de vista de la articulación con imagen y su funcionalidad, en la primera ocasión la música está articulada para marcar el retorno de Vader pero dando cierto aire de derrota por no haber podido traer a Luke. La función es física porque nos marca el personaje con el que estamos al oír su tema, y también tiene función psicológica puesto que nos está transmitiendo las sensaciones que tiene el personaje por los sucesos ocurridos en las escenas anteriores.

Después tenemos subrayando el diálogo entre Vader y el Almirante a la melodía, que después del primer fraseo hace una parada (compases 60-61) para que Vader formule la pregunta, y luego continúe con la segunda parte para la respuesta. Funcionalmente es física puesto que nos sitúa espacialmente en el destructor con Vader.

En la siguiente ocasión, subraya la llamada mental de Vader a Luke. La primera parte de la melodía va con la llamada-respuesta (compases 58-61), y en el 62 resuelve cuando Luke le pregunta a Ben porqué no se lo dijo, hasta que se levanta como está marcado en la partitura (figura 13). Funcionalmente es físico porque nos vuelve a situar la acción en el personaje de Vader, y también Psicológico porque al cambiar los timbres

que siempre ha utilizado y usar clarinete y flauta, parece que quiere involucrar a Luke como parte del destinatario del tema musical, aunque con timbres más agudos que le quitan el aire militar que suele dar el tema, y también timbres que dan sensación de más menos corruptible y más puro puesto que Luke no ha caído en la oferta de Vader.

La cuarta ocasión tenemos de nuevo el diálogo mental pero cambiando la articulación con la imagen. Primero aparece Luke y luego Vader, con Luke tenemos la trompa para la primera parte del tema, y la resolución la hace la trompeta que se asocia a Luke, de forma que también tenemos un diálogo entre estos dos instrumentos. Funcionalmente es físico ya que nos vuelve a llevar a Vader, y psicológico puesto que la música describe la acción y las sensaciones de los personajes que acompaña.

Por último, una vez el Halcón Milenario consigue escapar y saltar a la velocidad luz, nos quedamos con el plano de Vader y la música comienza con la trompa a la que se van uniendo trompa y tuba octavando la melodía cuando vemos la imagen del Almirante temiéndose lo peor después de ver lo que le pasó a sus predecesores cuando les dejaban escapar. La función es física al volver a ponernos espacialmente y con el personaje, y también psicológica al ir subiendo la intensidad tímbrica en graves y añadir la tensión reflejada en el Almirante y dándonos las sensaciones que tiene.

Además del tema de Vader, también escuchamos el tema de los Droides (compases 69-84) en el momento en que R2D2 le dice a C3PO que sabe porqué no funciona la hipervelocidad de la nave. Musicalmente sigue utilizando la melodía del tema en las maderas agudas pero en piano, de forma que se puede escuchar de forma muy sutil. Además vemos cómo la melodía se adapta al acompañamiento frenético que va subyaciendo a toda la secuencia cuando se muestra la trama de la persecución del Halcón Milenario. Sin embargo, rítmicamente la melodía está construida de forma que

suenan “a la mitad”, es decir, mucho más despacio que el ritmo jovial que nos presentó el compositor al principio de la película⁵⁴.

La funcionalidad aquí es física, ya que vemos a los personajes referenciados en imagen.

⁵⁴ Esto se consigue aumentando el valor de las figuras de nota en proporción para que duren más, pero sin perder la percepción del tema.

R12P3 - FINALE

En este último bloque vemos tres temas: el tema de Luke, el tema de la Fuerza y el tema de Han y Leia. Los tres temas, en este orden, aparecen en su forma original desde el punto de vista melódico, rítmico y armónico a excepción del tema de la Fuerza en un momento muy puntual, y el tema de Luke que sí cambia en cuanto a melodía y armonía.

En este bloque vemos la secuencia final de la película donde Lando y Chewacca van en busca de Han y su despedida de Luke y Leia, y vemos también cómo Luke se recupera de sus heridas con una mano mecánica. Es una secuencia que actúa como epílogo o conclusión de todo lo que hemos visto, y la música también subraya este hecho utilizando los temas que resumen lo que ha ocurrido y ocurrirá en la saga desde el punto de vista de los héroes.

En primer lugar el tema de Luke, en modo menor a un tempo lento y con la trompa en solo en piano, dando a entender que el protagonista ha acabado esta historia con una terrible revelación para él y con la pérdida momentánea de Han. Después el tema de la Fuerza, algo que hemos visto cómo ha ido aprendiendo según avanzaba su entrenamiento con Yoda y que musicalmente hablando sólo tiene una variación cuando nos muestra los movimientos de la mano artificial que hace Luke para probarla. Finalmente la película acaba con el tema de Han y Leia en todo su esplendor, en forte con la melodía en cuerdas y maderas, dejándola inconclusa como dando a entender que es lo primero que se tiene que resolver y es la próxima misión que tienen: rescatar a Han.

Las funciones que vemos aquí, al ser un epílogo, son técnicas, ya que sirven para establecer un ritmo en esta última secuencia, psicológicas, ya que ponen al espectador

en un punto de vista de revisión de lo ocurrido narrativamente y establece el estado de ánimo en el que se encuentran en ese momento los personajes, y físico porque vemos representados los elementos a los que se refiere cada tema, y además hay un pequeño mickeymousing en el tema de la Fuerza cuando Luke prueba su mano mecánica.

V. DISCUSIÓN

Después del análisis aplicado según el modelo propuesto sobre el compositor y la película en cuestión, se puede finalmente discutir la validez y por tanto se puede probar que las hipótesis propuestas al principio de este trabajo se confirman:

H1. El leitmotiv puede ser usado como elemento central de crítica por parte del periodista especializado

Se ha visto cómo la música está tratada como un elemento narrativo más, ayudando al director a contar la historia de forma más eficiente, de forma que cuando hay algún elemento técnico o narrativo que no queda claro, la música le sirve como elemento esclarecedor de forma que el director es capaz de darle a entender al espectador lo que le interesa que vea en cada momento. Con relación a la música, y en concreto al análisis del uso del leitmotiv como herramienta compositiva y funcional, se ve cómo el hecho de analizar por un lado los elementos cualitativos de los temas creados por el compositor, y posteriormente el análisis de su aplicación al sincronizarse con el texto audiovisual permite al crítico obtener más datos que completen el texto periodístico favoreciendo el argumento del uso que hace el director como responsable final del master audiovisual no sólo de la música, sino del resto de elementos que conforman el relato y a la forma que interactúan entre sí con la finalidad de contar la historia de la forma más eficiente posible. Por lo tanto, se ve cómo a la hora de valorar la eficacia del leitmotiv como herramienta narrativa del compositor y su aplicación al texto crítico, se establece el siguiente modelo analítico:

- Primero una identificación de los leitmotivs creados por el compositor y la cuantificación de veces utilizado a lo largo de la película.

- Análisis de cada uno de ellos desde el punto de vista musical atendiendo a las características melódicas, armónicas y rítmicas.
- Análisis del uso de cada leitmotiv a lo largo de la película atendiendo a posibles modificaciones melódicas, rítmicas, armónicas y tímbricas para luego buscar la justificación de cualquier cambio en este sentido atendiendo al hilo narrativo y comparando la evolución de los elementos referenciados por los leitmotivs con el tratamiento de estos.
- Asignar cada uso de los leitmotivs a un tipo de funcionalidad según el modelo demostrado en este trabajo para obtener la justificación narrativa.
- Una vez realizado este análisis se podrá crear la crítica valorando el uso del leitmotiv a lo largo del texto fílmico desde el punto de vista musical y narrativo justificándose con los datos recogidos.

Desde el punto de vista de la música, no sólo este tipo de análisis aclara los protocolos del compositor a la hora de trabajar el discurso musical con respecto a la imagen sino que además destapa la forma en que se trabajan las cualidades musicales y que difieren de cualquier otro tipo de género dado que se necesita de la imagen y de la historia para que todos estos elementos musicales tengan sentido. Por tanto la hipótesis principal se ha verificado.

H2. Una vez que el compositor sabe que el leitmotiv es una herramienta compositiva para contar la historia, utiliza un sistema que se repite a lo largo del texto audiovisual para dar coherencia a la relación entre este con la música.

Según el análisis realizado, se ve cómo John Williams sabiendo del potencial de esta herramienta, la utiliza de forma coherente a lo largo de todo el metraje asignando determinadas funcionalidades y manteniéndolo así hasta el final para que en esa

coherencia el espectador tenga una suerte de “raccord musical” que permita dar fluidez a la narración.

Se ve probada esta hipótesis al comprobar cómo según el modelo de funcionalidades propuesto, se mantiene a lo largo de todo el relato audiovisual por parte de la música, algo crucial cuando el director intenta mantener un determinado estilo en la forma en la que la realiza. En este caso se comprueba cómo el compositor establece el enlace entre el leitmotiv y el elemento referenciado en el momento que lo vemos por primera vez de forma que queda clara esa conexión para luego articularlo en los momentos donde procede.

Por lo tanto, a la hora de realizar la crítica periodística se valorará esta variable que nos dará la correcta utilización del leitmotiv por parte del compositor, e incluso se podría valorar si al analizarse la obra de un compositor su sistema es utilizado regularmente en otras películas, lo que daría lugar a un estilo que se podría contrastar con el de otros compositores y así enriquecer la crítica.

H3. La música creada como leitmotiv no es inamovible, sino que es moldeable en cualquiera de sus cualidades para poder ser articulada con la imagen según su funcionalidad.

En el caso del leitmotiv como herramienta, se ve cómo en este caso Williams moldea los elementos y cualidades musicales que tiene a su disposición para “pegar” la música a la imagen de forma que la una no tiene sentido sin la otra, variando tonalidades, modos, ritmos, armonías o instrumentaciones en función de lo que se necesite en cada momento sin perder la esencia de cada tema para que sea reconocible por la audiencia.

La crítica en este caso obtiene aquí un dato fundamental para medir su articulación con la imagen, lo que corrobora la funcionalidad de la música en un momento determinado. En este caso se comprueba cómo el leitmotiv está al servicio de la historia hasta el punto de cambiar elementos musicales básicos de cada tema para que suenen a medida con la duración del elemento narrativo referenciado y que permitirá al periodista no sólo ver el cómo lo hace, sino también juzgar el resultado final desde un punto de vista estético. Por lo tanto queda verificada esta hipótesis.

H4. El leitmotiv se convierte en una herramienta con el que el espectador percibe partes del texto narrativo que no son evidentes (subtexto).

En determinados momentos se ve cómo hay información de la historia que no puede ser contada sólo por la parte visual o los diálogos, siendo la música la que aporta ese subtexto necesario para la comprensión de una secuencia o una acción determinada. En este sentido se verifica esta hipótesis viendo cómo el tratamiento de la música suele ser para referenciar a otros personajes o estados que no son evidentes en un momento dado y que interesa que se perciba por el momento narrativo de la acción.

Desde este punto de vista, el crítico obtendrá con este análisis la eficacia narrativa no sólo de la música sino de todo el texto fílmico, valorando la influencia de ese subtexto que la música transmite en la percepción de la historia por parte del espectador.

Además de probar las hipótesis propuestas, quedaron establecidos unos objetivos para poder corroborarlas. En este sentido y teniendo en cuenta el análisis realizado, las conclusiones sobre los objetivos propuestos son:

Se estableció un protocolo de análisis válido para el periodista especializado y que permite por un lado ver los elementos cualitativos a nivel musical de los leitmotivos propuestos por el compositor, y por otro lado establecimos el criterio propuesto por A. Román donde establece la catalogación de funcionalidades musicales en tres grandes grupos: Funciones Físicas, Psicológicas y Técnicas. A partir de aquí tendríamos unos objetivos secundarios:

1. Se ve cómo a la hora de encontrar argumentos para la elaboración de una crítica sobre el uso del leitmotiv, se pueden utilizar los distintos tratamientos de los temas a lo largo de la película para establecer si al haber diferencias o analogías obedece a cuestiones narrativas. Con respecto al uso que hace del leitmotiv en este análisis, se observa que en este sentido normalmente suena el tema siempre que el personaje (Darth Vader, Yoda...) o la entidad que representa (el Imperio, la Fuerza...) está en la secuencia; sin embargo el tratamiento que hace de un tema con respecto al otro es distinto desde este punto de vista. Siempre que vamos a una secuencia que trata del Imperio o Vader, nos introduce con su tema, pero no ocurre lo mismo con el tema de Yoda. La conclusión de esto es que atiende a cuestiones narrativas, es decir, desde el principio de la película se nos deja muy claro a nivel musical cual es el leitmotiv de Vader y el Imperio, así como el de Leia, Luke, Han... pero también porque tenemos información de quién es quién de la primera película. Sin embargo, en el caso de Yoda, Boba Fett o Lando no es así. Son personajes nuevos que incluso la primera vez que aparecen no sabemos realmente quienes son, algo hecho totalmente a propósito desde la planificación⁵⁵ en la preproducción y por tanto no sólo en cuanto al tratamiento del personaje se oculta su identidad, sino que la música también va en esta dirección. Por ejemplo, hasta que Yoda no se descubre no escuchamos su tema por primera vez de

⁵⁵ Comentarios del director del DVD de la película

forma clara, algo que como hemos comentado no ocurre en el caso de Darth Vader y el resto de protagonistas.

Otra cuestión que hay que destacar desde este punto de vista es que como se ha visto, los temas aparecen incluso cuando no está presente el elemento referenciado. Esto está justificado a nivel funcional de la música, ya que no sólo es un tema que representa al personaje, sino que también representa la influencia que tiene el personaje a través de la acción que ocurre en imagen. Un ejemplo se ve en la primera imagen de la película cuando vemos la sonda enviada por el Imperio para rastrear el escondite de los Rebeldes. Oímos sutilmente el tema, pero lo suficiente para asociar la influencia del que manda esa sonda. En el caso de Yoda, también tiene esta función psicológica ya que cuando realmente está haciendo algo importante o diciendo algo importante es cuando escuchamos el tema, pero siempre está reforzada esta funcionalidad con su presencia en pantalla. La justificación está en que vemos que el tema de Vader es fácilmente identificable por la cantidad de veces que suena a lo largo de la película de forma que al espectador no le cuesta saber que ese motivo tiene un referente, al igual que en otras películas como *Tiburón*, donde desde el principio también tenemos claro el referente. Sin embargo, con Yoda, Boba Fett o Lando es más complicado porque por ejemplo Yoda tiene cinco escenas y hasta la segunda no sabemos quién es realmente, con lo que probablemente le cuesta más al espectador asociar su tema. Además, Williams utiliza otros leitmotifs como el de Luke o el de la Fuerza dependiendo de lo que suceda en la secuencia, con lo que articularlo es más complicado y no queda tan clara su funcionalidad hasta que no se ha escuchado varias veces.

Otro aspecto desde el punto de vista funcional, es que mientras el tema de Vader sí que se utiliza en varias ocasiones como transición de una secuencia a otra, por delante del resto de temas, por tanto sí que se le da una función más técnica estructuralmente hablando dentro de la película. La justificación es igual que lo antes mencionado: el resto de leitmotifs no tienen tanto peso en la historia como el tema de Vader, y no se

repiten tantas veces, con lo que si se hubiese utilizado como transición cada vez que el escenario de la acción cambia a Dagobah por ejemplo, probablemente al ser tan pocas veces no hubiese funcionado como lo hace el tema del Imperio. También hay que tener en cuenta que globalmente, por lo que cuenta la historia, y como reza el propio título de la película, se caracteriza esta por ser un capítulo más oscuro donde el Imperio es el protagonista, por cómo se tornan las cosas con respecto a la lucha entre el bien y el mal, que es “leitmotiv narrativo” de esta saga, con lo que está perfectamente justificado que conceptualmente sea el leitmotiv predominante a lo largo de toda la película.

2. Otro de los argumentos con los que se cuenta a la hora de realizar la crítica periodística son las cualidades musicales que influyen en la imagen y su tratamiento a lo largo del texto fílmico. Con respecto a la influencia de la música se pueden establecer en este sentido una serie de conclusiones. Con respecto a la incidencia del ritmo sobre la narrativa de cada tema, tal y como se ha visto tienen características totalmente distintas. Por ejemplo, el tema de Vader es totalmente marcial, el ritmo marca el pulso perfectamente de forma firme y describe al referente que representa: El Imperio es quien maneja la galaxia a su antojo e impone su ley y su orden con consecuencias devastadoras a quien no le sigue. Por tanto el ritmo describe a la perfección esta característica. Sólo en determinadas ocasiones se ve obligado a retirar del tema esta cualidad, y suele ser cuando intenta introducir al espectador de forma más emocional, en alguna acción que ha tenido determinadas consecuencias pero que de alguna manera se pretenden suavizar. Tenemos el ejemplo en las últimas escenas cuando hablan Vader y Luke en la distancia, en esta escena oímos el tema sin nada rítmico de forma que se ve la parte más vulnerable que está afectando a Luke.

Totalmente distinto ocurre por ejemplo con el tema de Yoda. En ningún momento hay elementos que tengan el peso que tenía el tema de Vader, pero está totalmente justificado por el tipo de personaje que representa. Psicológicamente Yoda es la antítesis de Vader y de lo que representa el Imperio, y por tanto la antítesis del lado

oscuro, con lo que necesita un tema mucho más calmado, al igual que ocurre con el leitmotiv de la Fuerza, que cumple con el mismo tipo de rol. Vemos cómo el ritmo de los temas son absolutamente contrarios como lo son el bien y el mal.

Desde el punto de vista del timbre, el tema de Vader o Boba Fett son mucho más imponentes que el de Yoda, la Fuerza, los Droides o el de Han y Leia. Utiliza constantemente instrumentos de metal (Vader) o graves (Boba Fett) mientras que el de Han y Leia, Yoda o Luke utiliza más los de madera, y si utiliza metal lo hace en una dinámica más suave para que dé un color más apagado y no suene tan brillante (como el tema de la Fuerza). Incluso cuando el tema de Vader cambia de rítmica nunca pierde la personalidad y fuerza que dan los instrumentos de metal. Incluso, el tema de Yoda que aparece menos cantidad de veces podemos ver que tiene más variaciones en cuanto al instrumento que lo interpreta como podemos ver en la escena *Lando's Palace*, donde utiliza varios instrumentos en solo e incluso los utiliza octavados como el caso del Oboe y la flauta. En eso también se diferencia con respecto al de Vader que tiene menos variaciones tímbricas a lo largo de la película, lo que hace que volvamos a incidir en las diferencias de temas que representan a personajes opuestos en sus roles.

Desde la dinámica, podemos ver como el tema de Vader tiene menos cambios que el del resto de personajes. Las anotaciones que vemos en las partituras siempre hablan de dinámicas en el ámbito del *forte*, mientras que el tema de Yoda, Luke, la Fuerza, Han y Leia es todo lo contrario, estando siempre en el *piano* o *mezzopiano*. Una vez más vemos la antítesis entre los dos temas.

Armónicamente también vemos diferencias. Por un lado tenemos el tema de Vader que refuerza la idea de tonalidad para fortalecer la idea de Vader, y además en tono menor sobre armonía mayor. El de los personajes del bien, como vemos en la figura 38, utiliza más modos en función del carácter que quiera transmitir y su relación

con el Bien/Mal. Por ejemplo, Yoda utiliza el modo Lidio, modo mayor, más positivo y totalmente contrario al anterior. Las distintas variaciones que tenemos están justificadas por la narrativa de la imagen. Vemos como en momentos tristes la armonía puede sufrir alguna variación, cambios de tono, como en el tema de Yoda en la escena de *Lando's a Palace*, que atienden a reacciones de los personajes y que hacen que la música acompañe más la acción y se “pegue” a la imagen. Funcionalmente vemos que estos son los elementos que dan identidad a la acción, función psicológica, donde se describen las sensaciones de los personajes incluso las de aquellos que no son representados por estos temas, como Luke, como el Capitán Needa que reciben, que sufren o disfrutan las consecuencias de los personajes con los que interactúan en ese momento.

Tabla 4 - Temas del Imperio Contraataca y sus Modos

TEMAS	MODOS
TEMA DE VADER, MARCHA IMPERIAL	MENOR
TEMA DE LUKE	MAYOR - MENOR - FRIGIO
TEMA DE HAN Y LEIA, HAN	MAYOR
TEMA DE LEIA	MAYOR
TEMA DE LOS DROIDES	MENOR (ARMÓNICO)
TEMA DE LA FUERZA	DORICO
TEMA DE YODA	LIDIO
TEMA DE BOBA FETT	-
TEMA DE LANDO, CIUDAD DE LAS NUBES	MAYOR
TEMA REBELDE	MIXOLIDIO

Fuente: Elaboración propia

Por parte de la melodía, aunque se presenta de forma que el público asocie la idea del motivo con el personaje también en determinados momentos tiene variaciones, y también observamos cómo esas variaciones atienden a la acción de la pantalla, que una vez más es lo que hace que la música se convierta en un elemento que aunque tiene sus reglas, se convierta en una herramienta dúctil que es capaz de amoldarse a la historia al igual que un personaje sufre durante la acción momentos en los que cumple sus objetivos y en los que se siente más frustrado. Hay que decir que la melodía también representa la personalidad de cada uno de estos personajes. Para ello se utilizan los modos griegos (Tabla 4) para construir las melodías en función del elemento al que van referenciados. Por ejemplo, como se ha comentado anteriormente tenemos el tema que utiliza la escala Lídia para Yoda y que se ha asociado a motivos más místicos y sobrenaturales (Nieto, 1996, p.52), mientras que el modo menor del tema de Vader tiene más que ver con la tristeza, con la oscuridad de la imagen de Vader, con el lado Oscuro de la Fuerza.

Se ve por tanto que todos estos elementos musicales cualitativos al ser analizados se presentan como una herramienta fundamental para establecer un criterio crítico en cuanto a la eficacia de los leitmotifs y cómo estos son articulados a lo largo de una película.

3. Uno de los elementos que más puede servir al crítico es la eficacia de la música conceptualmente a lo largo de la película, algo que además será más entendible por el público que no conozca la terminología ni la técnica musical, y que medirá la percepción que tiene el espectador de las sensaciones que provoca el uso de los leitmotifs al ser articulados con la imagen. En este caso, como se ha dicho anteriormente, dependiendo de la acción en cada momento de la historia, Williams tiene claro la función que la música debe tener en cada lugar. Así como el tema de Vader cumple con el concepto de leitmotiv no sólo con Vader y con el Imperio, sino con la oscuridad que transmite este segundo capítulo de la trilogía original, el tema de Yoda,

como antítesis al lado oscuro, al mal, tiene menos presencia en el tiempo narrativo. Se ha establecido en el análisis la función de cada bloque según el objetivo del trabajo, y la conclusión es que mientras el tema de Vader cumple dependiendo del momento con una función técnica, física y psicológica, el de Yoda tiene función física y psicológica, así como los temas de la Fuerza, Luke, Han y Leia, Droides, Lando, y Leia. La principal diferencia es que a nivel técnico, el tema de Vader, como leitmotiv de la película ayuda a mantener el *raccord* espacial entre secuencias cuando estas comienzan con la acción del lado del Imperio, de forma que conceptualmente se acentúa la presencia del lado oscuridad sobre todas las acciones de la película, dando la sensación de que todo está bajo el influjo de Vader, que es el sentir de esta película, la idea de que el Imperio está contraatacando ante el revés sufrido en la primera película. El resto de temas, como el de Yoda, no puede tener tanta presencia porque si no, no quedaría claro hacia dónde se inclina la balanza. Viendo todos los componentes de la película, van en esta dirección: el uso del color, con una dominante oscura, la propia historia que acaba mal, los sonidos de Vader, su respiración omnipresente exagerado en la mezcla de la banda sonora deliberadamente para reforzar esta idea, el tratamiento de los personajes donde se muestra la psicología de estos y se muestran más sus sentimientos, cuando sufren... todo que sin duda viene planificado desde la preproducción con la idea de reforzar el concepto oscuro de este segundo acto. La música, como herramienta al servicio de la historia audiovisual que contamos también debe caminar en esa dirección, y la conclusión es que consigue afianzar las sensaciones y el concepto y ahondar en los sentimientos que ni las palabras ni la imagen pueden contar. Se ve por tanto que este tipo de análisis otorga al periodista argumentos para valorar de forma más objetiva la labor del compositor con respecto a la película.

4. Como se ha analizado y visto en las partituras de Williams, están planificados los puntos de sincronía que permiten a la música escoltar a la historia en la pantalla. Las decisiones del director junto con el compositor incluyen la elección de los bloques que habrá, y los lugares donde deben comenzar y terminar, teniendo que estar justificada la

elección de cada uno. Como se ha observado, la elección de donde suenan está justificado por la acción de cada momento. Se ha visto por la funcionalidad que el director necesita de la música en cada momento y cómo la elección de principio y final atiende con precisión al servicio de la historia, describiendo sensaciones que coinciden con acciones, con palabras, gestos, cambios de plano... En este sentido, aunque desde un punto de vista global no es un elemento vital para medir la eficacia del leitmotiv, a la hora de hacer una artículo sí que se ve que puede ser un buen argumento crítico especialmente en aquellos cues que sean considerados clave porque formen parte de alguna secuencia que funcione como punto de inflexión en la historia. Por lo tanto, aunque importante en algunos casos, se considera que el resto de elementos estudiados tienen más valor para el periodista que este último punto.

VI. CONCLUSIONES

A lo largo de los análisis que ocupan este trabajo podemos observar cómo la planificación que hace Williams es siempre muy precisa, haciéndolo sobre personajes, acciones, objetos, y estableciendo claramente la funcionalidad de la música que hace en cada momento. Podemos ver cómo se pueden justificar todas las decisiones desde el punto de vista narrativo, de orquestación, melódico, rítmico, armónico y dinámico. Sin embargo, a la hora de realizar este trabajo nos hemos encontrado con una serie de problemas a tener en cuenta.

Una de las mayores dificultades que hay a la hora de analizar las secuencias musicales es la inexistencia de partituras con el score completo. En el caso de John Williams, tiene editadas varias de sus bandas sonoras más importantes, pero la mayoría son la versión de suite orquestal, con lo cual muchas veces no corresponde con lo que se sincronizó en imagen, y sobre todo en el caso de estas secuencias, que al ser momentos que comercialmente a la hora de editar el CD, no hay siquiera transcripción de la orquesta, con lo que el análisis de cada una de las secuencias se ha tenido que hacer siempre teniendo como referencia lo que escuchamos *in situ* en las imágenes. No obstante, el hecho poder tener los sketches que el propio Williams iba haciendo de las secuencias de la película con las anotaciones y los códigos de tiempo anotados es sin duda la herramienta principal de uso para la elaboración de este trabajo. Nos ha permitido tener de primera mano las anotaciones sobre la orquestación que pasaba a sus orquestadores con todos los elementos musicales analizados, y a la vez tenemos los puntos de sincronismo que él se marcaba y tenía de referencia para escribir.

Otra dificultad ha sido a la hora de buscar información bibliográfica al respecto. Como hemos comentado al principio de este trabajo⁵⁶, sí hay bibliografía especializada sobre John Williams, pero hemos observado que sobre todo son libros para aficionados al cine que sobre todo satisfacen la curiosidad sobre los distintos trabajos que a lo largo de su carrera ha realizado. Sin embargo, cada vez hay más estudios y artículos que bucean no sólo en el compositor sino en su obra, su relación con otros compositores desde el punto de vista musical y la relación entre música e imagen. Con esto y junto con los análisis realizados, sí que nos permite demostrar las conclusiones que nos propusimos al comienzo de este trabajo.

Desde el punto de vista periodístico se ve la principal dificultad de la falta de críticas que ahonden en la técnica compositiva de música de cine (o audiovisual) quedando reducida a estudios para compositores y a los que no tiene acceso el gran público. Además, también hay que tener en cuenta que normalmente el periodista que suele hacer críticas de música de cine, aunque especializado de forma global en los elementos que conforman el discurso audiovisual, es difícil encontrar a profesionales que tengan el conocimiento técnico musical mínimo para poder establecer este tipo de análisis y elaborar una crítica que aporte elementos objetivos como los propuestos en este trabajo.

Por todo ello, se concluye que para el periodista especializado que debe perseguir la máxima objetividad posible a la hora de realizar una crítica sobre el papel funcional de la música extradiegética en una película, conviene establecer una serie de criterios para contrastar la eficacia del compositor. Así, se ve cómo el modelo propuesto es perfectamente válido para dotar al crítico de herramientas con las que argumentar las conclusiones del análisis independientemente del público al que vaya dirigido. Se ve

⁵⁶ Ver *Estado de la cuestión*

cómo realizar un análisis por partes del texto fílmico ayuda a entender la narrativa que el director pretende desarrollar, y cómo la música apoya fiduciariamente no sólo al *qué* se cuenta, sino al *cómo*. Por otra parte, desde el punto de vista del compositor, permite establecer también un modelo a la hora de proponer enlaces entre los elementos narrativos pactados con el director y los elementos musicales que pone a disposición de la película, de forma que se ve cómo elementos musicales tales como ritmo, armonía, timbre, dinámica... son variables que el compositor utiliza a lo largo del texto fílmico para amoldar los temas al momento, teniendo en cuenta factores narrativos como la psicología de los personajes, o sus estados de ánimo.

Para generar argumentos con los que realizar la crítica periodística se establecen por tanto una serie de pasos analíticos:

- Analizar el texto fílmico desde el punto de vista de guión para localizar los personajes principales y secundarios, las tramas y sub-tramas y los puntos de inflexión de la historia.
- Localizar los leitmotifs realizados por el compositor (en el caso en que ésta sea la técnica utilizada) y establecer las asociaciones con los elementos referenciados en la historia.
- Analizar melódica, armónica y rítmicamente cada uno de los leitmotifs localizados, de forma que se puedan establecer paralelismos entre los elementos referenciados y los elementos musicales utilizados para la creación de cada tema.
- Localizar a lo largo de la película la aparición de cada uno de los leitmotifs, analizando posibles modificaciones o variaciones melódicas, armónicas, rítmicas, tímbricas, dinámicas... que puedan afectar tanto a la percepción de los temas, como al impacto que estos generan en la historia.

- Utilizando el modelo propuesto de funcionalidades, catalogar cada uso de cada uno de los leitmotifs en cada uno de los tres tipos de función de la música intentando justificar el porqué de su asignación a cada tipo.
- Analizar el tratamiento por parte del compositor de cada uno de los motivos y establecer elementos comunes o desiguales en cuanto a dicho tratamiento de forma que se pueda detectar un criterio común a la hora de articular la música con la imagen. Esto nos permitirá obtener la existencia o no de un sistema que el compositor aplica sobre la imagen.

Con todos estos datos se podrá realizar la crítica valorando la eficacia narrativa de la música de forma particular, así como el papel de la música como una herramienta más dentro del discurso narrativo de forma global.

VII. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

En función de lo estudiado vemos líneas de investigación posibles que pueden satisfacer determinadas lagunas. Por ejemplo desde el punto de vista del criterio de análisis establecido en este trabajo, se podría ver si estudiando otros compositores en películas de otros géneros se pueden conseguir los mismos resultados. Incluso comparando sólo la variable del compositor y del sistema que utilice cada uno empezando por si utiliza leitmotivs como base de su protocolo de acción a la hora de realizar un trabajo para un producto audiovisual de ficción.

Por otra parte, con respecto al propio John Williams, aunque como hemos mencionado ya hay estudios y artículos que apoyan su sistema de composición de leitmotivs, también sería interesante ver una comparativa dentro de su obra en cuanto al uso que le da al leitmotiv en función de elementos como el género o el director con el que trabaja.

Además, el criterio de funcionalidades que se atribuyen a la música audiovisual también podría variarse incluso haciendo un análisis de esta o cualquier otra película con las funcionalidades propuestas por otros autores y comparar los resultados de forma que se podría ver la eficacia del modelo.

Otra posibilidad de investigación sería crear otros modelos de análisis para otros elementos compositivos utilizados. Como se ha visto el leitmotiv es uno de los elementos que a lo largo de la historia del cine y del audiovisual en general, han utilizado muchos de los compositores especialistas de música para cine. Sin embargo

eso no quiere decir que sea la única herramienta con la que se cuenta para contar la historia. De hecho, se podría hacer una lista de técnicas compositivas utilizadas en el cine y establecer modelos de aplicación al texto audiovisual para valorar su eficacia.

VIII. BIBLIOGRAFÍA, FILMOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CITADA

- Allen, I. (Director). (1964). *Voyage to the bottom of the sea* [Motion Picture].
- Amador, A. V. (2013). *John Williams*. Berenice.
- Aschieri, R. (199). *Over the Moon. La música de John Williams para Cine*. Chile.
- Becker, E. (2004). *Empire of Dreams: The History of Star Wars Trilogy*. 20th Century Fox.
- Biskind, P. (2009). *Moteros Tranquilos, Toros Salvajes*. Anagrama.
- Chion, M. (2010). *La música en el Cine* (3ª edición ed.). Paidós.
- Columbus, C. (Director). (2001). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [Motion Picture].
- Colon, C., & Infante, F. (1997). *Historia y Teoría de la música en el cine: Presencias afectivas*. Alfar.
- Cooke, M. (2008). *A History of Film Music*. Cambridge University Press.
- Ehte* [Motion Picture].
- Essman, S. (2005). What you don't see can hurt you: A 30th anniversary perspective of John Williams' *Jaws*. *Film Score Monthly*, 10 (4).
- Davies, R. (2010). *Complete Guide to Film Scoring*. Hal Leonard.
- Díaz, M. T. (2017). Música y emociones: parámetros que modulan la emoción percibida. *Musicaenclave*, 11 (2).
- FilmScoreAnalysis. (2018, 01 29). *Youtube*. Retrieved 05 13, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=4G9NuJ68leo&t=11s>
- Allen, I. (Producer), & Guillermin, J. (Director). (1974). *The Towering Inferno* [Motion Picture].
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies*. BFI Publishing London.
- Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Motion Picture].
- Jackson, P. (Director). (2001). *The Lord of the Rings* [Motion Picture].
- Jewison, N. (Director). (1971). *The Fidler on the roof* [Motion Picture].
- Karling, F., & Wright, R. (2004). *On the Track: a Guide to Contemporary film scoring* (2ª edición ed.). Routledge.

- Gary Kurtz, R. M. (Producer), & Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Motion Picture]. Estados Unidos.
- Lucas, G. (Writer), & Kershner, I. (Director). (1980). *The Empire Strikes Back* [Motion Picture].
- Lehman, F. (n.d.). *Frank Lehman, Music Theorist & Film Musicologist at Tufts University*. Retrieved 02 23, 2020, from franklehman.com: <https://franklehman.com/starwars/>
- Navarro, D. (2010). *La conexión Williams-Spielberg*. Ilarión.
- Navarro, H. (2005). *Música de cine: Historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Eiusa.
- Nieto, J. (1996). *Música para la Imagen*. Iberautor.
- Spielberg, S., Wick, D., Fisher, L., Birnbaum, R., Barber, G. (Producers), & Marshall, R. (Director). (2005). *Memoirs of a Geisha* [Motion Picture].
- Miller, A. (Director). (1966). *Penelope* [Motion Picture].
- Paulus. (2000, December). Williams vs. Wagner or an attempt at linking musical epics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* .
- Peñalver, J. (2010). ¿Para qué sirven los modos? Aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la Didáctica de la música. *Lista Electrónica Europea de Música en la Educación* nº25 .
- Propp, V. (1985). *Morfología del Cuento*. Akal.
- Reiser, M. F. (n.d.). Wagner's Use of the Leitmotif" in Psychoanalytic Explorations in Music. (S. Felder, Ed.)
- Richards, M. (2016). Film Music Themes: Analysis and Corpus Study. *MTO a journal of the Society for Music Theory* , 22 (1).
- Richards, M. (2018). The Use of Variation in John William's Film music Themes.
- Rona, J. (2010). *The Reel World, Scoring for Pictures*. Hal Leonard.
- Román, A. (2017). *Análisis Musivisual: Guía de Audición y Estudio de la música cinematográfica*. Visión Libros.
- Román, A. (2008). *El Lenguaje Musivisual; Semiótica y Estética de la música cinematográfica*. Visión Libros.
- Schneller, T. (2013). Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams. 6 (1).
- Spielberg, S., Parkes, W. F. (Producers), & Spielberg, S. (Director). (2002). *Catch me if you can* [Motion Picture].
- Spielberg, S. (Director). (1977). *Close Encounters of the Third Kind* [Motion Picture].
- Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T. the Extraterrestrial* [Motion Picture].

Spielberg, S. (Director). (1989). *Indiana Jones and the last Crusade* [Motion Picture].

Spielberg, S. (Director). (1991). *Hook* [Motion Picture].

Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park* [Motion Picture].

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Motion Picture].

Spielberg, S. (Director). (1993). *Schindler's list* [Motion Picture].

Spielberg, S., Jackson, P., Kennedy, K. (Producers), & Spielberg, S. (Director). (2011). *The Adventures of Tintin* [Motion Picture]. Paramount Pictures.

Wyler, W. (Director). (1966). *How to Steal a Million* [Motion Picture].

Warner Bros. (1991). *John Williams Anthology. Revised & Updated*. Warner Bros. Publications Inc.

Xalabarder, C. (2013). *El Guión Musical en el Cine*. Mundo BSO.

Temas:

Tema de Darth Vader:

<https://www.youtube.com/watch?v=u7HF4JG1pOg&feature=youtu.be&t=10s>

Tema de Luke: <https://www.youtube.com/watch?v=x2J5Oifxp7w&feature=youtu.be&t=6s>

Tema de Leia: <https://www.youtube.com/watch?v=iC5JjKZLSOs&feature=youtu.be&t=28s>

Tema de Han y Leia: <https://www.youtube.com/watch?v=1Hg-sWWmIVY&feature=youtu.be&t=15s>

Tema de La Fuerza:

<https://www.youtube.com/watch?v=iC5JjKZLSOs&feature=youtu.be&t=2m21s>

Tema de Droides:

<https://www.youtube.com/watch?v=bCzGXiAWuol&feature=youtu.be&t=6m30s>

Tema de Yoda:

<https://www.youtube.com/watch?v=pq9HRxGeM8w&feature=youtu.be&t=2m29s>

Tema de Boba Fett: https://www.youtube.com/watch?v=hS_BfjyVLtk&feature=youtu.be

Tema de Lando: https://www.youtube.com/watch?v=AgaVFby_GC4&feature=youtu.be&t=6s

Tema Rebelde: <https://www.youtube.com/watch?v=Oo9GN--eoGk&feature=youtu.be&t=1m9s>

Tema de los Asteroides:

<https://www.youtube.com/watch?v=5TbWJJMdLsY&feature=youtu.be&t=2m18s>

IX. ANEXOS

PRUEBA DE AUTORÍA DE LOS SKETCHES DE LA PELÍCULA

Prueba de la autoría de los sketches analizados por parte de Conrad Pope, orquestador de John Williams:

CONRAD POPE

Re: Quick Question

To: Juan Jose Molina Sosa, Cc: Conrad Pope

Dear Juanjo!

God hearing from you.

These are indeed JW's sketches, if that's your question.

Good luck and congratulations on finishing your doctorate!

All my Best

=CP=

Conrad Pope

office: +

mobile:

website: conradpovemusic.com

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 - Reducción de La Marcha Imperial</i>	40
<i>Figura 2 - Célula Rítmica en La Marcha Imperial</i>	41
<i>Figura 3 - Análisis de La Marcha Imperial</i>	41
<i>Figura 4 - Tema de Luke</i>	43
<i>Figura 5 - Célula Rítmica del Tema de Luke</i>	44
<i>Figura 6 - Análisis del Tema de Luke</i>	44
<i>Figura 7 - Tema de Leia</i>	46
<i>Figura 8 - Célula Rítmica del Tema de Leia</i>	46
<i>Figura 9 - Análisis Armónico del Tema de Leia</i>	47
<i>Figura 10 - Análisis Rítmico del Tema de Han y Leia</i>	49
<i>Figura 11 - Tema de Han y Leia</i>	50
<i>Figura 12 - Análisis del Tema de Han y Leia</i>	51
<i>Figura 13 - Análisis del Tema de La Fuerza</i>	52
<i>Figura 14 - Análisis Rítmico del Tema de La Fuerza</i>	53
<i>Figura 15 - Análisis Armónico del Tema de La Fuerza</i>	54
<i>Figura 16 - Tema de Los Droides</i>	56
<i>Figura 17 - Reducción a Piano del Tema de Yoda</i>	58
<i>Figura 18 - Melodía del Tema de Yoda</i>	59
<i>Figura 19 - Tema de Boba Fett</i>	61
<i>Figura 20 - Tema de Lando / Ciudad de Las Nubes</i>	63
<i>Figura 21 - Análisis Armónico Tema de Lando / Ciudad de las Nubes</i>	64
<i>Figura 22 - Tema de Asteroides</i>	65
<i>Figura 23 - Fanfarria Rebelde</i>	66
<i>Figura 24 - Detalle de The Imperial Probe</i>	72
<i>Figura 25 - Tema de Luke con la reacción ante el "meteorito"</i>	75
<i>Figura 26 - Tema de Leia</i>	77
<i>Figura 27 - Tema de Darth Vader</i>	83
<i>Figura 28 - Drawing the Battle Lines</i>	87
<i>Figura 29 - Detalle de Leia's Instructions</i>	90
<i>Figura 30 - Tema de Vader en Luke's first Crash</i>	94
<i>Figura 31 - Tema de Vader en Asteroid Field</i>	101
<i>Figura 32 - Detalle Solo and the Princess</i>	111
<i>Figura 33 - Yoda's Teaching</i>	113
<i>Figura 34 - The Magic Tree</i>	116
<i>Figura 35 - Yoda raises the ship</i>	120
<i>Figura 36 - Detalle de Lando's Palace</i>	128
<i>Figura 37 - Vader Shows up</i>	133
<i>Figura 38 - Luke pursues the captives</i>	143
<i>Figura 39 - Detalle de Through the Window</i>	145
<i>Figura 40 - Detalle de Losing a Hand</i>	148
<i>Figura 41 - Detalle de To Hyperspace</i>	151

ÍNDICE DE TABLAS

<i>Tabla 1 - Motivos de El Imperio Contraataca y Código de Colores</i>	<i>16</i>
<i>Tabla 2 - Número de veces que se usa cada tema en la película</i>	<i>39</i>
<i>Tabla 3 - Relación de Cues, nombres y TC</i>	<i>69</i>
<i>Tabla 4 - Temas del Imperio Contraataca y sus Modos</i>	<i>165</i>

VIDEOS POR CUES

<https://www.dropbox.com/sh/hrs0gozar8tkfe3/AAA4WQoSXWgi2HyVbtoYyxhna?dl=0>