



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escuela Politécnica Superior de Gandia

Modalismo como expresión de las emociones en el cine de
Hollywood.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Comunicación Audiovisual

AUTOR/A: Lozano Castellano, Andrea

Tutor/a: Zulueta Dorado, Francisco de

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la capacidad del modalismo para crear atmósferas emocionales en el cine, con especial interés en los códigos establecidos por la industria del cine de Hollywood.

Primeramente, se introduce una visión general teórica de la armonía modal, y luego se exponen las funciones de la música dentro de la narrativa cinematográfica. Se presentan los códigos que Hollywood ha establecido en relación con las bandas sonoras musicales, y se ahonda en uno de ellos: el uso del modalismo. Para ello, mediante ejemplos prácticos conocemos el uso expresivo que se hace de cada modo.

Así pues, esta investigación cobra relevancia para aquellos interesados en comprender cómo la música influye en la narrativa audiovisual y cómo se utiliza el modalismo para enriquecer expresivamente esa influencia.

Palabras clave: música de cine, modalismo, *Sonido Hollywood*, aspectos emocionales, narrativa audiovisual

ABSTRACT

This work focuses on the ability of modalism to create emotional atmospheres in cinema, with a particular emphasis on the codes established by the Hollywood film industry.

Firstly, a theoretical overview of modal harmony is introduced, followed by an exploration of the functions of music within cinematic narrative. The established codes related to musical soundtracks in Hollywood are presented, with a specific focus on the use of modalism. Through practical examples, we gain insight into the expressive use of each mode.

Therefore, this research holds significance for those interested in understanding how music influences audiovisual narratives and how modalism is employed to enhance that influence expressively.

Keywords: film music, modalism, Hollywood Sound, emotional aspects, audiovisual narrative

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. Introducción	2
1.1. Objetivos.....	4
1.2. Metodología	4
2. Introducción a la armonía modal	6
2.1. Origen y evolución del modalismo	6
2.2. Tonalismo vs. modalismo	7
2.3. ¿Cómo funciona la armonía modal?	8
2.3.1. El tritono.....	8
2.3.2. Punto de vista melódico.....	9
2.3.3. Desde el punto de vista armónico.....	9
2.3.4. Progresión de acordes	10
2.4. Los modos en la armonía moderna.....	10
3. Función narrativa de la música en el cine	16
4. El Sonido Hollywood	21
4.1. Características del Sonido Hollywood	21
4.2. El modalismo en el Sonido Hollywood	23
5. Los modos en la práctica	26
5.1. Jónico.....	26
5.2. Dórico	29
5.3. Frigio	30
5.4. Lidio	31
5.5. Mixolidio.....	33
5.6. Eólico	35
5.7. Locrio	36
6. Conclusiones	38
7. Referencias bibliográficas	40

1. Introducción

“Aunque definida de muchas formas, en esencia, se puede decir que [la música] es el arte de ordenar los sonidos con el fin de crear una determinada emoción en el oyente.” (Herrera, 1990, p.12).

La música ha acompañado al ser humano desde la prehistoria: ha estado presente en prácticamente todas las culturas y civilizaciones. Ya en la antigua Grecia, Pitágoras la utilizaba como terapia y defendía que “la música contribuía de manera determinante a la salud, si se usaba de un modo conveniente.” (Jámblico, 2003, p.87).

La música tiene una capacidad asombrosa de generar y transmitir emociones. La industria de cine norteamericana fue de las primeras en experimentar con ella, y con el paso de los años, ha constituido unos estándares en la música cinematográfica. La música utilizada en el cine del periodo clásico se ha consolidado como un distintivo reconocible, especialmente a partir de la llegada del sonido envolvente que permitía componer piezas musicales grandiosas sin interferir con los diálogos y efectos sonoros. Esta “marca” perdura en el tiempo a pesar de la evolución del cine ya que es efectiva para la narración cinematográfica, como muchos de los recursos de montaje utilizados por los clásicos. Y es efectiva gracias al uso de un lenguaje musical único, constituido por una serie de recursos musicales que funcionan, pues generan la respuesta expresiva esperada en el público. Aunque las asociaciones emocionales puedan variar en función del contexto o la cultura en la que se trabajen, los códigos establecidos en la industria de Hollywood se han constituido como un referente internacional.

Pero, ¿cómo se generan estas emociones? ¿Cómo se compone esta música? En la música podemos distinguir dos elementos diferenciados que se combinan formando una imagen unitaria: por un lado, el material acústico, el sonido, y por otro, la idea intelectual que acompaña a las obras musicales. El material acústico es el componente físico y audible de la música, los elementos sonoros básicos que la componen. Existen varias clasificaciones que determinan cuáles son esos elementos, pero mayoritariamente suelen incluir ritmo, melodía y armonía (Esteve, 2017). Por otra parte, la idea intelectual es el aspecto conceptual o emocional que un compositor, intérprete o director musical busca transmitir a través de una composición musical. Es la que le da la profundidad y el significado a la música más allá de sus aspectos puramente sonoros. El material acústico es el vehículo de expresión de la idea intelectual. (Michels, 1987). Por lo tanto, elección del ritmo, la instrumentación, la intensidad, la duración de la música influyen en la creación de significados, pero también lo hace la interpretación, el contexto del

compositor, el del oyente, el contexto donde se sitúe la obra... Hay un abanico enorme de elementos que contribuyen a generar significado en la música. La melodía y la armonía son también cruciales para crear significado.

Así pues, ¿cómo se construyen las melodías y armonías? A través de sistemas musicales como el tonal, modal, atonal.... Por ejemplo, en el sistema tonal las escalas mayores transmiten alegría, luminosidad, y las menores tristeza o melancolía; las cadencias auténticas (V - I) y las plagales (IV - I) tienen un carácter conclusivo y la semicadencia (V) y la cadencia rota (V - VI) de suspense, y así muchas otras sucesiones de melodías y acordes que consiguen generar tensiones, emociones... (Herrera, 1990, pp. 75 - 80). Lo mismo sucede en el sistema modal, un sistema con una sonoridad diferente, alejada de las estructuras tonales tradicionales predominantes de la música occidental, que tiene una gran capacidad expresiva.

“La gran necesidad que tenemos de disponer de nuevas sonoridades que amplíen nuestro horizonte creativo, ha hecho que hoy usemos sin prejuicios todos los recursos que nos brinda la tonalidad y la modalidad.” (Gabis, 2006 , p. 262).

Los compositores de Hollywood, tanto clásicos como actuales tales como Max Steiner, Jerry Goldsmith, John Williams, Miklós Rózsa y Hans Zimmer, entre otros, dejan patente en sus composiciones para cine el uso del modalismo como recurso expresivo. A través del modalismo, los compositores de bandas sonoras musicales inspiradas en el *Sonido Hollywood* han sido creado sonoridades que colorean la imagen y la dotan de significado.

“Without John Williams, bikes don’t really fly, nor do brooms in Quidditch matches, nor do men in red capes. There is no Force, dinosaurs do not walk the Earth, we do not wonder, we do not weep, we do not believe.” (Spielberg, 2016).

Esto lo han conseguido a través del uso de códigos, repletos de tópicos y clichés que funcionan, de recursos que tanto el compositor como el espectador, aunque no sea consciente de ello, conoce. Comprender las posibilidades expresivas de la armonía modal en el contexto cinematográfico permite al espectador apreciar en su totalidad el relato audiovisual, sumergiéndose en las emociones y significados que la música aporta a la experiencia cinematográfica. Y también permite a los cineastas apreciar su impacto en la narrativa y ser conscientes de las posibilidades que ofrece a la hora de concebir un producto audiovisual narrativo. Pero siempre recordando esa relación de simbiosis que existe entre la música y la imagen: la música depende de la estructura de la imagen, pero a su vez tiene una gran capacidad de modificación sobre ella (Nieto, 2003, p. 50).

1.1. *Objetivos*

El objetivo principal del presente trabajo se centra en analizar y describir la técnica del modalismo, utilizada como recurso expresivo por la industria cinematográfica de Hollywood, para poder aplicarla de manera práctica en futuros proyectos audiovisuales de carácter narrativo. Con este fin se establecen los siguientes objetivos específicos:

- Aproximarnos al origen y los fundamentos técnicos de la armonía modal a través de la documentación publicada sobre el tema.
- Obtener una visión general de cómo la música incide en el sentido emocional de un relato audiovisual, y con qué finalidad participa en la narrativa.
- Conocer los códigos narrativos del lenguaje musical creado por la industria del cine norteamericana mediante los recursos modales.
- Y describir mediante ejemplos prácticos, cómo diferentes compositores expresan las emociones a través de la técnica modal en Hollywood.

Así pues, se excluye cualquier música que haya sido creada o adaptada a productos audiovisuales de no ficción narrativa ya que su estudio conlleva criterios de análisis muy distintos de los aquí tratados. En lo referente a la música, y dada la amplitud y complejidad del tema, no se ha pretendido exponer un tratado de armonía modal, sino más bien un resumen con recursos musicales/narrativos útiles para un músico que esté interesado en la narrativa audiovisual.

1.2. *Metodología*

Para alcanzar los objetivos establecidos, se ha extraído, analizado y recogido información de documentación escrita y audiovisual de autores expertos en las diversas materias tratadas, así como materiales ofrecidos por el profesor Francisco de Zulueta en su taller de Música de Cine impartido en la Escuela Politècnica Superior de Gandia de la Universitat Politècnica de València.

En el presente trabajo, primeramente, se ha realizado una fase de documentación para conocer el origen y evolución de la armonía modal. Luego se ha expuesto teóricamente el modalismo, destacando sus diferencias con respecto al tonalismo, analizando el papel del tritono y explorando sus influencias tanto en la melodía como en la armonía. Finalmente, se han presentado cada uno de los modos.

En segundo lugar, se ha tratado la capacidad que tiene la música de dotar de emociones a la imagen a través de los códigos establecidos en el cine, introduciendo para ello el concepto de *musema*. Además, se han abordado las diversas funciones que puede tener la banda sonora musical dentro del relato desde la perspectiva de varios autores.

A continuación, por su contribución a la creación de estos códigos y para poder conocer algunos de ellos, se han expuesto las características principales del *Sonido Hollywood*. Se ha ahondado en el modalismo, recurso expresivo fundamental de las bandas sonoras musicales del cine norteamericano.

Una vez conocida la parte teórica, se han presentado una serie de ejemplos prácticos para conocer la aplicación del modalismo en la música del cine hollywoodiense. A través de estos, se ha podido identificar la carga emocional que confiere a la historia la sonoridad de cada uno de los modos.

Con todo esto, se ha recopilado información de ayuda para aquellos músicos interesados en las posibilidades expresivas de la música modal y su relación con la narrativa audiovisual. A través de la observación e identificación de los códigos existentes, es como se adquiere el conocimiento necesario para aplicar de forma efectiva el modalismo como recurso expresivo en composiciones de bandas sonoras musicales propias.

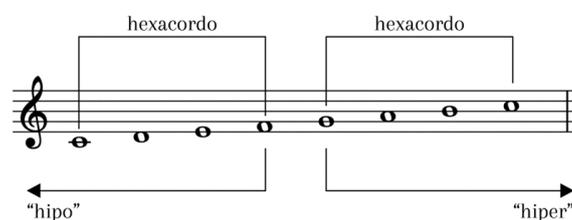
2. Introducción a la armonía modal

2.1. Origen y evolución del modalismo

Desde su origen, en las antiguas civilizaciones de Grecia y Oriente Medio, hasta la consolidación del tonalismo, a finales del siglo XVII, la música fue predominantemente modal (Cfr., Latham, 2008, pp. 964-968). El origen del modalismo está en los modos griegos, formados a partir de dos tetracordos,¹ los cuales dan lugar a tres modos principales (dórico, frigio y lidio) y seis derivados de estos. A los construidos sobre el tetracordo superior del modo se les añadía el prefijo “hiper” y a los construidos sobre el inferior el prefijo “hipo” (ver figura 1).

Figura 1

Tetracordos de la escala jónica de do



De estos nueve modos algunos cayeron en desuso y variaron hasta quedar un total de ocho que se adaptaran al canto gregoriano, cuatro auténticos y otros cuatro relacionados con estos, denominados plagales. Estos se utilizaban tanto en ceremonias litúrgicas cristianas como en la música profana de la época. Los principales eran los tres modos originales y el mixolidio (anteriormente denominado hiperdórico). Para que cada sonido de la escala tuviera un modo auténtico y uno plagal, se amplió a catorce modos, pero dos fueron rechazados porque carecían de una quinta justa desde la tónica. Siendo doce modos, cuando la nota dominante de la escala era el *si* se alteraba con un bemol (*si \flat*) para evitar el intervalo de 4ª aumentada entre *fa* y *si* (el tritono) ya que se consideraba “diabolus in música”².

Estos fueron utilizados durante la Edad Media y el Renacimiento, pero con la llegada del Barroco también llegó la música tonal, y la modalidad pasó a un segundo plano. Fue a principios del siglo XX cuando volvió a resurgir, cobrando popularidad sobre todo en el jazz, el folklore y la música étnica. Actualmente, el modalismo está presente en diferentes géneros y estilos musicales, incluso en la música cinematográfica, por su capacidad expresiva y distintiva.

¹ Se refiere a cuatro notas sucesivas de cualquier escala.

² A partir del siglo X, el tritono comenzó a tratarse como un intervalo armónicamente peligroso cuando el teórico Guido d’Arezzo introdujo el *si \flat* como nota diatónica. Es cuando comenzó a denominarse el “diabolus in música”. (Latham, 2008, pp. 1530-31)

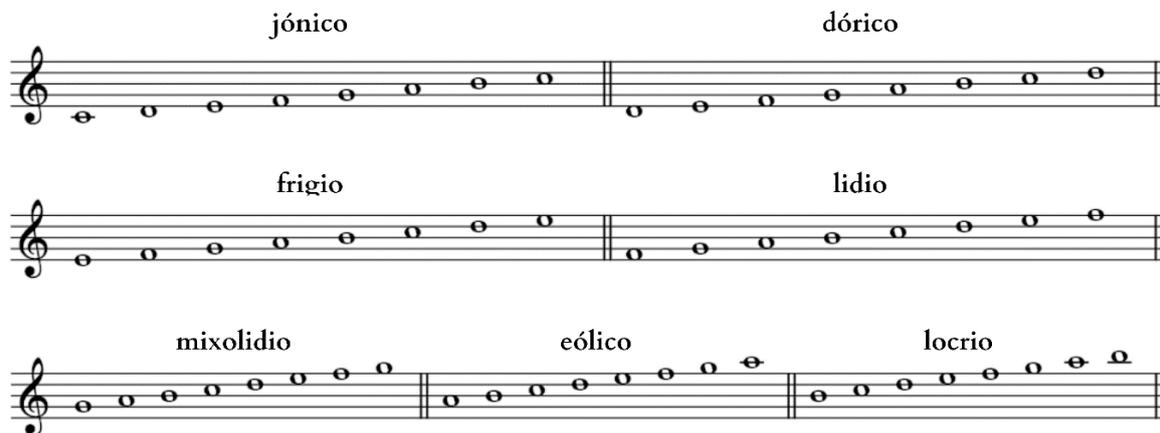
2.2. Tonalismo vs. modalismo

En las escalas tonales las notas se organizan alrededor de la tónica, pero todas las notas y los acordes que sobre estas se construyen pueden actuar como centros tonales secundarios. Por ejemplo, cuando el acorde de dominante (V grado) va antes de la tónica, crea una sensación de tensión que busca resolver hacia la tónica. Antes de resolver, el acorde dominante se convierte en un centro tonal secundario.

En cambio, en los modos³ se escogen específicamente los sonidos con relación a un centro tonal fijo, una tónica particular. De esta forma, la tónica es la que determina la estructura armónica y melódica del modo. Durante el desarrollo melódico y armónico de los modos, la estructura armónica y melódica del modo. Durante el desarrollo melódico y armónico de los modos, la distancia interválica existente entre cada nota de la escala y la tónica será siempre la misma, catalogada como una relación interválica “plana” según Gabis (2006). Los modos actuales son: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Según Herrera “Todos los modos están formados por los mismos siete sonidos. El hacer de cualquiera de ellos el centro sobre el que los demás gravitan es la base del sistema modal” (1995, p.162). De esta forma se obtiene una visión relativa de los modos, tal y como vemos en la figura 2.

Figura 2

Visión relativa de las escalas modales actuales

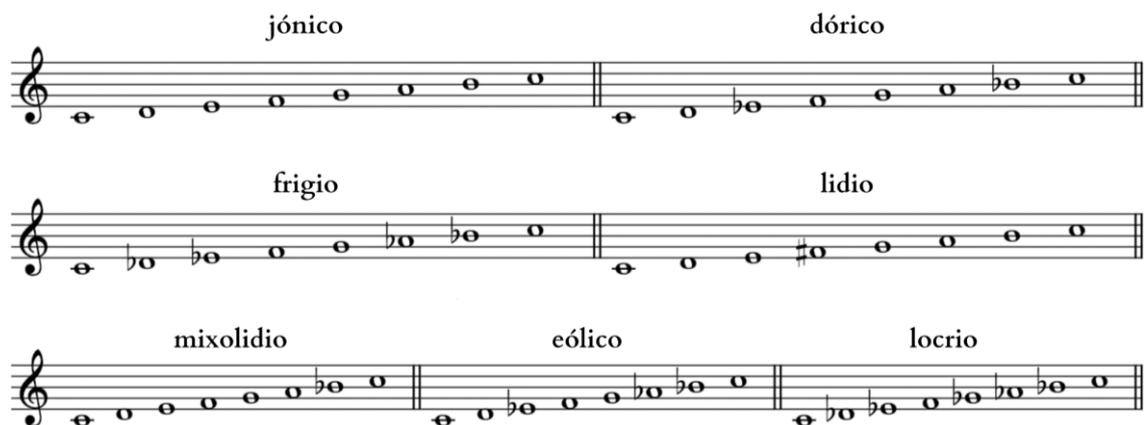


³ Según Gabis, “aunque las palabras «modo» y «escala» significan lo mismo (disposición de notas que se ordenan de una cierta forma entre un centro tonal y la octava del mismo) en la práctica se usan para referirse a dos maneras diferentes de emplear el mismo material. Cuando a un determinado conjunto de notas lo llamamos «modo», queremos indicar que funciona melódicamente sobre un centro tonal fijo, generando un contexto modal. Cuando a un determinado conjunto de notas lo llamamos «escala», queremos indicar que funcionan melódicamente sobre una progresión armónica en la cual existen funciones, cadencias de resolución, etc., generando un contexto tonal.” (2006, p. 246).

Aunque, para comprender mejor las relaciones interválticas de cada modo y poder compararlos y comprender todas las posibilidades y colores que ofrecen es mejor tener una visión paralela. Con esto nos referimos a que todos los modos estén contruidos desde la misma tónica como muestra la figura 3 (un por ejemplo contruido sobre *do*).

Figura 3

Visión paralela de las escalas modales sobre la nota do



2.3. ¿Cómo funciona la armonía modal?

2.3.1. El tritono

En la armonía modal, además del patrón de tonos y semitonos que determinan su estructura, encontramos dos notas características que ayudan a identificar cada modo, la principal y la secundaria, que se encuentran a una distancia de tres tonos. Para reconocerlas, tomamos como referencia la tónica y superponemos por terceras todas las notas que forman el modo. La primera nota del tritono que aparezca será la nota característica secundaria, siendo la siguiente la principal. Por ejemplo, en *do* (figura 4), *fa* sería la nota característica secundaria y la segunda, *si*, la característica.

Figura 4

Do y sus notas características



Nota. Fa es la nota principal (P) y si la nota secundaria (S).

En el sistema tonal, el acorde de dominante contruido sobre el V grado y que incluye el tritono, tiende a resolver en la tónica para dar sensación de conclusión y reposo. Por esa razón, en el

modalismo se evita ese tritono en su forma armónica. De esta forma evitamos que el eje modal se desplace hacia el tonal.

2.3.2. Punto de vista melódico

Con tal de diferenciarse del movimiento de sensible del modo mayor, la melodía evita el semitono ascendente entre una de sus notas características y el grado inmediato superior. Si observamos el caso de *do jónico* (ver figura 5), cuyas notas características son *si* y *fa*, habría que evitar el movimiento ascendente *si-do* cuando construyamos melodías.

Figura 5

Do jónico



2.3.3. Desde el punto de vista armónico

Dentro de la armonía modal se distinguen cuatro tipos de acordes:

- *Acorde de tónica*. Formado sobre el grado I de la escala, sobre el que giran el resto de acordes.
- *Acordes cadenciales*. Contienen la nota característica principal y son los que reafirma el carácter modal de la armonía.
- *Acordes a evitar*. Los que contiene las dos notas características y una de ellas es la fundamental del acorde.
- *Acordes no cadenciales*. El resto de acordes que pueden utilizarse de manera espontáneo o de paso.

Por ejemplo, en *do frigio* (ver figura 6), sobre el primer grado se construye el acorde de tónica, sobre el segundo y séptimo los cadenciales, y el acorde que debemos evitar es el de *sol menor*, ya que contiene las dos notas características.

Figura 6

Do frigio

The figure illustrates the *Do frigio* mode. The top staff shows the scale with a pink 'P' above the second degree (Bb) and a blue 'S' above the seventh degree (G). A bracket labeled 'tritono' spans from the second degree to the seventh degree. The bottom staff shows chords for each degree: Cm (tónica), Db (cadencial), Eb, Fm, Gm (a evitar), Ab, Bbm (cadencial), and Cm (tónica). Roman numerals are listed below each chord: Im, bII, bIII, IVm, Vm, bVI, bVIIm, Im.

2.3.4. Progresión de acordes

Por tal de diferenciarse del modo mayor, las progresiones armónicas en el modalismo tienen unas posibilidades más reducidas. Estas se utilizan como intercambio modal para combinar sonoridades, de forma que en pocas ocasiones se encuentran temas exclusivamente de un modo. Las progresiones modales se tratan de cadencias o estructuras de acordes apoyadas en el pedal de tónica, de forma que se crean acordes híbridos cuya sonoridad indefinida ayuda a preservar la ambigüedad tonal. Además, también se usan armonías por cuartas (superponiendo notas a intervalos de cuartas) y *clusters*⁴. Por otra parte, no se utilizan dominantes secundarias, ni sustitutos de acordes, ni acordes relacionados, tal y como sucede en la armonía tonal.

2.4. Los modos en la armonía moderna

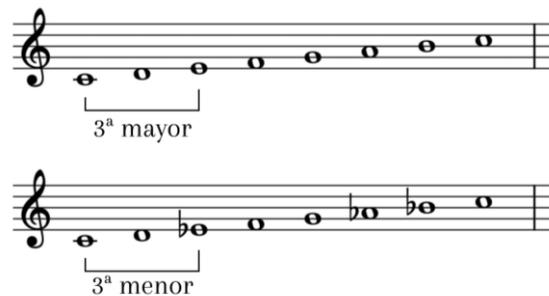
Actualmente, existen un total de siete modos, de los cuales el jónico, dórico, frigio, mixolidio y eólico son practicables y el lidio y locrio impracticables. En base a su relación con la escala mayor y escala menor natural, podemos identificar tres modos como mayores: jónico, lidio y mixolidio; y cuatro modos menores: eólico, dórico, frigio y locrio. Para diferenciar entre un modo mayor y otro menor (figura 7), basta con comprobar si el intervalo de tercera es mayor

⁴ Según Herrera (1995, p.189), un “cluster” es un acorde construido con intervalos de segundas.

(dos tonos enteros entre las tres primeras notas de a escala) o menor (un tono y medio entre tres las tres primeras notas de la escala).

Figura 7

Intervalos de tercera mayor y menor



El modo jónico

Se trata de la escala mayor actual, pero con tal de diferenciarla de esta, se evita la combinación de dominante-tónica (V-I) tan característica de la armonía tonal. La nota característica principal se encuentra en el IV grado y forma el tritono junto al VII grado, la característica secundaria. Los acordes cadenciales, tal y como podemos observar de color azul en la figura 8, son los que contienen la nota principal: IIm y IV (triadas) y V7 (cuatríada). El acorde a evitar es el del \flat VII y \flat VIIImaj7 ya que al contener las dos notas características se hace más inestable y tiene tendencia hacia el tonalismo.

Figura 8

Modo jónico de do

Nota. El primer pentagrama muestra el modo, el segundo las triadas y el tercero las cuatríadas.

El modo dórico

Es uno de los modos principales de la Antigua Grecia y está formado por dos tetracordos menores. Su nota característica principal es el VI y la secundaria el III grado. Tal y como podemos observar en la figura 9, los acordes característicos son los que contienen la sexta nota, la principal, y son los formados sobre el II/II7 y IV/IV7 grado (acordes triadas y cuatrías), y sobre el \flat VII $\text{maj}7$. Los acordes a evitar son el VI en tríada y cuatrada al ser semidisminuido, por su tendencia hacia el I grado del modo mayor. Se debe evitar las progresiones $\text{Im}7 - \text{IV}7 - \flat\text{VII}\text{maj}7$ por tal de no implicar la progresión $\text{IIm}7 - \text{V}7 - \text{Imaj}7$ del modo mayor.

Figura 9

Modo dórico de do

tónica	cadencial		cadencial		a evitar	cadencial	tónica
Cm	Dm	E \flat	F	Gm	Am	B \flat	Cm
I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Cm7	Dm7	E \flat maj7	Fmaj7	Gm7	Am7 \flat 5	B \flat maj7	Cm7
I7	II7	III $\text{maj}7$	IV $\text{maj}7$	V7	VI7 \flat 5	VII $\text{maj}7$	I7

El modo frigio

Consiste en una escala menor, pero a diferencia de la menor natural, el segundo grado está rebajado un semitono. Los acordes característicos son el \flat II, que tiene como fundamental la nota característica principal, en la figura 10 el $\text{re}\flat$, y el \flat VII m . Por las posibles implicaciones del modo mayor, se ha de evitar los acordes \flat III7 (aunque contenga la nota característica), Vdim y $\text{V}7$, que son inestables y tiene fuerte tendencia al I grado.

Figura 10

Modo frigio de do

The figure shows the Phrygian mode of D (D-flat) on a treble clef staff. The scale is: D-flat, E-flat, F, G, A-flat, B-flat, C. The interval between D-flat and E-flat is marked as a tritone. The scale is divided into sections: Tónica (D-flat), Cadencial (E-flat), a evitar (F), Cadencial (G), and Tónica (A-flat). Below the staff, two rows of chords are provided for each note. The first row shows triads and dyads: Cm, Im, D-flat, bII, E-flat, bIII, Fm, IVm, Gm, Vm, A-flat, bVI, B-flat, bVII, Cm, Im. The second row shows seventh chords: Cm7, I7, D-flatmaj7, bIIImaj7, E-flat7, bIII7, Fm7, IVm7, Gm7b5, Vm7b5, A-flatmaj7, bVIImaj7, B-flatm7, bVIIIm7, Cm7, I7.

El modo lidio

Como el cuarto grado del modo está a una distancia de cuarta aumentada de la tónica, este carece de uno de los grados tonales por lo que se califica como no practicable. La nota característica principal es el IV grado y sus acordes característicos son el II y VIIIm, y en el II7, VMaj7 y VIIIm7. Se deberán evitar los acordes #IVdim y el #IV7(b5), ambos indicados en rojo en la figura 11.

Figura 11

Modo lidio de do

The figure shows the Lydian mode of D on a treble clef staff. The scale is: D, E, F-sharp, G, A, B, C. The interval between D and F-sharp is marked as a tritone. The scale is divided into sections: Tónica (D), Cadencial (E), a evitar (F-sharp), Cadencial (G), and Tónica (A). Below the staff, two rows of chords are provided for each note. The first row shows triads and dyads: C, I, D, II, E, III, F-sharp, #IV, G, V, A, VI, B, VII, C, I. The second row shows seventh chords: Cmaj7, Imaj7, D7, II7, Em7, IIIIm7, F-sharpm7, #IVm7, Gmaj7, Vmaj7, Am7, VIIm7, Bm7, VIIIm7, Cmaj7, Imaj7.

El modo mixolidio

Modo mayor formado por un tetracordo mayor (tono-tono-semitono) seguido de uno menor (tono-semitono-tono). La nota característica principal es la $\flat VII$, y los acordes cadenciales son el V y $\flat VII$ (acordes tríadas) y el Vm7 y el VIImaj7 (cuatriadas). Tal y como podemos observar en la figura 12, el acorde a evitar es el III \dim y III $m7(\flat 5)$ ya que contienen el tritono.

Figura 12

Modo mixolidio de do

tónica		a evitar		cadencial		cadencial	tónica
C	Dm	Em	F	Gm	Am	B \flat	C
I	II m	III m	IV	V m	VI m	\flat VII	I
C7	Dm7	Em7 $\flat 5$	Fmaj7	Gm7	Am7	B \flat maj7	C7
I7	II m 7	III m 7 $\flat 5$	IVmaj7	V m 7	VI m 7	\flat VII m aj7	I7

El modo eólico

Es la escala natural menor actual y está formado por un tetracordo menor (tono-semitono-tono) seguido de uno frigio (semitono-tono-tono). La nota principal es la del VI grado, la \flat en el ejemplo

Figura 13

Modo eólico de do

tónica	a evitar		cadencial		cadencial	cadencial	tónica
C m	D m $\flat 5$	E \flat	F m	G m	A \flat	B \flat	C m
I m	II m $\flat 5$	\flat III	IV m	V m	\flat VI	\flat VII	I m
C m 7	D m 7 $\flat 5$	E \flat maj7	F m 7	G m 7	A \flat maj7	B \flat 7	C m 7
I m 7	II m 7 $\flat 5$	\flat III m aj7	IV m 7	V m 7	\flat VI m aj7	\flat VII7	I m 7

de la figura 13, y la secundaria la del II grado. Los acordes característicos de este modo son el IVm y \flat VI tríadas y los acordes cuatrías IVm7, \flat VIMaj7 y \flat VII7, y los acordes a evitar son el IIm \flat 5 y IIm7(\flat 5).

El modo locrio

Está formado por un tetracordo frigio y luego uno tonal. Se trata de un acorde que carece de dominante ya que el quinto grado está a una quinta disminuida de la tónica. La nota característica principal es el grado \flat V y la secundaria el I, y el acorde a evitar es el mismo que el de tónica ya que en él están las dos notas principales, tal y como podemos observar en la figura 14. Por estas razones, es considerado, junto al lidio, un modo impracticable. Aun así, es muy común y utilizado en algunos lugares como Asia del Sur, Oriente Medio y el Norte de África.

Figura 14

Modo locrio de do

The figure displays two musical staves in treble clef. The top staff shows the Locrian mode of D: D (labeled 'S' in blue), E-flat, F, G, A-flat (labeled 'P' in pink), B-flat, C, D. A bracket labeled 'tritono' spans from D to A-flat. The bottom staff shows the Ddim chord (D, E-flat, F, G) highlighted in a red box with the text 'a evitar' above it and 'Cdim' and 'Idim' below it.

3. Función narrativa de la música en el cine

La música cinematográfica es aquella que acompaña a la imagen en una producción audiovisual de carácter dramático, ya sea un cortometraje o un largometraje de ficción, aunque en algunos aspectos de su tratamiento se extiende a otras producciones de no ficción (como documentales, programas de entretenimiento, etc.). Puede tratarse tanto de música compuesta expresamente para la ocasión, como de obras o adaptaciones de piezas ya existentes que han sido seleccionadas para acompañar ciertos momentos dramáticos (una práctica habitual desde el cine no sonoro). Comúnmente se utiliza la expresión “banda sonora” para hacer referencia a la música de una película, pero cabe destacar que una banda sonora incluye tanto la música como los diálogos, ambientes, ruidos, efectos y silencios, por lo que sería más apropiado utilizar la expresión “banda sonora musical” (Lluís, 1995, p. 170).

Cuando se escogen obras musicales ya existentes y se adaptan (esto suele depender de los recursos de producción, aunque no siempre), la música tiene en sí su propio significado previo y a su vez una función específica como componente de la narrativa cinematográfica. Por otra parte, cuando se compone música para cine, hay que tener presente que no está creada para funcionar como una experiencia musical independiente a la película, de manera que, como algunos autores defienden, “no debemos exigir que las personas intenten percibir y racionalizar la música por sí sola, sino como parte de una construcción más amplia” (Morrell, 2013a, cap.10, p. 17). La banda sonora musical de una película está supeditada a una trama y a un montaje, es parte de un conjunto, y funciona gracias a una serie de códigos propios de la música audiovisual. Según Centeno Osorio “[...] hay una serie de mecanismos que se disparan cuando escuchamos ciertas melodías, armonías, o instrumentos, que nos remiten a otras películas que hemos visto con anterioridad, y las relacionamos con los mismos significados, emociones o sentimientos.” (2022, p. 120).

Así es como se han establecido los códigos, en base al uso recurrente de ciertos recursos musicales que se asocian a significados concretos dentro de un mismo contexto. Charles Seeger (1960) habla de los *musemas* para referirse precisamente a estas unidades básicas de significación musical. Según Phillip Tagg (2004, p. 4), para que se lleve a cabo correctamente dicha asociación entre un recurso musical y un significado, es necesario considerar otra serie de elementos como el tempo, el volumen, el ritmo, el contorno melódico, y el timbre, entre otros. Y también la forma en la que se relacionan entre sí. Estos elementos han demostrado tener un efecto diferencial en la percepción de la emoción, en especial el tempo (Cfr., Gabrielsson y Lindström, 2010). Además, es necesario que, tanto la persona que compone o selecciona la

música de una película como el espectador, compartan el mismo ámbito sociocultural o sean conocedores de los mismos códigos.

Según Robert Hatten, los compositores de música cinematográfica son conscientes de la eficacia de los tópicos⁵ y clichés, capaces de generar respuestas colectivas rápidas, y hacen uso de estos porque el mensaje se transmite de forma clara. Como sugiere Hatten (2004, pp. 2 - 3), es necesario destacar que estos códigos son flexibles, pueden transformarse según las necesidades narrativas y van evolucionando según lo hace el cine y la sociedad.

Dicho esto, la música cinematográfica tendrá un propósito, cumplirá una función, dentro del relato. Pero antes de conocer las posibles funciones de una banda sonora musical es necesario introducir algunos conceptos. Según cuál sea su fuente sonora, la música puede ser diegética, también llamada “source music” o música de pantalla; o puede ser extradiegética, conocida asimismo como música de fondo o incidental. La música diegética es aquella que pertenece a la acción y emana “de una fuente presente o sugerida por la acción” (Chion, 1997, p. 193). Por lo contrario, la extradiegética es aquella que “no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no reconoce su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan” (Xalabarder, 2006, p. 45). La música de pantalla puede contribuir a la narrativa, pero es la música extradiegética la que brinda mayores posibilidades de expresión ya que es capaz de transgredir el espacio y el tiempo. Cabe destacar que, en algunas ocasiones, la música que inicialmente es diegética acaba convirtiéndose en extradiegética, como en *Kill Bill: Volumen 1* (Quentin Tarantino, 2003) cuando Elle Driver entra al hospital silbando la melodía de *Twisted Nerve*, que en cuanto abre una de las puertas, la música pasa de ser una parte tangible del mundo ficticio a convertirse en un elemento conductor de la narrativa que guía las emociones del espectador.

En función de cómo se relacione con el resto de los elementos sonoros del filme, la música también puede estar en primer plano, segundo plano o en un plano ambiental. Si está superpuesta sobre el resto de la banda sonora (diálogos, efectos y ambientes) y el peso narrativo recae únicamente sobre la música, estará en primer plano; si la música suena por debajo de los diálogos e incluso algunos efectos sonoros, pero es audible y tiene presencia, estará en segundo plano; y si no protagoniza la escena, que simplemente se trata de un decorado sonoro, la música se encontrará en un plano ambiental. Del mismo modo que la música puede pasar de ser extradiegética a diegética y a la inversa, en un fragmento de una película que vaya acompañado de música, esta puede cambiar de plano sonoro en función de las necesidades narrativas,

⁵ Para Hatten, un tópico es “una serie de gestos musicales establecidos, que se asocian inequívocamente a estilos, géneros y significados” (Cfr., 2004, pp. 2-3).

siendo generalmente la música extradiegética la que se sitúa en primer plano y la diegética la que es ambiental. No obstante, aunque la música no se encuentre en primer plano también puede tener una función dramática.

En relación con su propósito narrativo, la música cinematográfica cumplirá una o varias funciones que podrán darse incluso de modo simultáneo. Para identificar cuál es la función de una banda sonora musical original dentro de una película, es importante remarcar que hay que analizarla junto a la parte visual, tras el montaje, porque sin esta la música quedaría descontextualizada (Luís, 1995, p. 171).

Según Kathryn Kalinak (2010, pp. 22-24), la música cinematográfica tiene diversas funciones dentro de una película ya que puede situar al espectador en el espacio, especificando un tiempo y lugar; puede crear una atmosfera y generar un estado de ánimo en el espectador; puede ayudar a aclarar aspectos de la trama al resaltar elementos que aparecen en pantalla o fuera de esta; o puede complementar o anticipar eventos condicionando la percepción del espectador. Además, la música puede añadir una capa emocional a las escenas, mostrando pensamientos y motivaciones de los personajes, revelando sentimientos que visual o textualmente no están claramente expresados. Por último, es necesario destacar la capacidad que tiene la música para unir imágenes que aparentemente pueden parecer inconexas y crear un ritmo.

Otros autores, como Richard Davis (1999, pp. 142-145), agrupan estas funciones en tres categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas. Es importante resaltar que una banda sonora musical puede cumplir más de una función simultáneamente ya que puede tener más de una implicación dramática en la narrativa.

En cuanto a las funciones físicas, la música puede situar geográfica y temporalmente la película. Si se trata de una película que está ambientada en un lugar concreto, se suele recurrir a instrumentos y músicas tradicionales y folclóricas de la zona, ya que son recursos sonoros que, aunque puedan estar cargados de tópicos, son eficaces. O si se trata de una película ambientada en otra era histórica, se utiliza música, instrumentos propios de ese tiempo y ciertos clichés⁶ que los compositores saben que funcionan, como en el caso de la saga de *Star Wars* (1977-2019) donde John Williams combina lo sinfónico con elementos electrónicos para situar la historia en una galaxia ficticia y futurista.

⁶ En el ámbito musical, un cliché es un patrón, motivo o recurso utilizado de forma recurrente que los oyentes pueden reconocer fácilmente. Se utiliza para crear respuestas emocionales en el espectador de manera rápida y efectiva.

Las acciones pueden intensificarse si van acompañadas de la música adecuada, sobre todo si a música sigue lo que sucede en pantalla y lo acentúa. Puede imitar a cualquier movimiento presente en la imagen, tanto de pequeñas acciones realizadas por los personajes como de objetos e incluso movimientos de cámara. Cuando se utiliza recurrentemente, se acuña bajo el término *mickey-mousing*⁷, que puede sustituir incluso a los efectos de sonido, y se usa generalmente para aportar toques cómicos o dinamizar las acciones. Por ejemplo, en la escena en la que el gorila de *King Kong* (Merian C. Cooper, 1933) se enfrenta a un tren que atraviesa la ciudad, la música imita el sonido del tren, los pitidos de la locomotora y los puñetazos del gorila.

La música cinematográfica puede cumplir funciones psicológicas al potenciar el impacto emocional de la película. Puede establecer la atmosfera de todo el filme, ya que a través de la música se puede vislumbrar el enfoque, estilo y género de este.

También es capaz de crear un estado de ánimo en el espectador. La banda sonora musical puede utilizarse para revelar aquello que no se ha expresado ni visual ni verbalmente, ya que permite transmitir los aspectos psicológicos y emocionales interiores de los personajes. Según cómo se relacione con la película y el efecto que cause en el público, la música producirá un efecto empático o anempático. En el primer caso, la intencionalidad de la música será la de transmitir lo mismo que pretende transmitir la escena, sobre todo los sentimientos de los personajes, reforzando aquello expresado o insinuado (Chion, 1997, p. 232). En segundo caso, si la música es anempática, se produce de forma lineal e ignora el contexto visual, y "en lugar de ocupar todo el campo con la emoción individual del personaje, nos muestra la indiferencia del mundo que le rodea" (Chion, 1993, p. 125).

La música expresará un sentimiento que, no tiene por qué ser opuesto a lo que muestra la imagen, pero sí indiferente. Por ejemplo, en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrik, 1971), las escenas de violencia van acompañadas de música alegre, acentuando así de forma especial la escena y aumentando la tensión en la narración ya que el espectador recibe mensajes contradictorios que debe reconstruir para encontrarles el sentido. También puede darse el caso en el que la imagen muestre una situación neutra y sea la música la que establezca el carácter, hecho estrechamente relacionado con el efecto Kuleshov⁸, en el que, dependiendo del contexto, el mismo rostro neutro

⁷ Según Dika Newlin, el *mickeymousing* es una técnica que sincroniza la música de fondo con las acciones en que aparecen pantalla, y al imitar de un modo preciso su ritmo, las refuerza. (1977, pp. 24-35).

⁸ El efecto Kuleshov está inspirado en el experimento que el cineasta Lev Kuleshov llevó a cabo en la década de 1920 para demostrar que el montaje puede condicionar la comprensión del público. Según Silvestra Mariniello "se trataba de una serie de tres breves secuencias, donde al mismo primer plano del actor Mozzuchin era unido, respectivamente, a los planos de un plato de sopa, una mujer muerta y un niño que juega. El efecto producido en el espectador era el de una alteración en la expresión del actor, en realidad idéntica a sí misma; hambre, dolor, ternura eran reconocidos en aquel rostro impasible, según el contexto." (1992, p. 90).

adquiere diversos significados. Y lo mismo a la inversa, que la música sea coloreada por el filme, que se trate de una música ambigua que funcionaría también en otras situaciones.

Así pues, la música puede anticipar y ayudar a revelar información que no aparece de forma explícita en la imagen, como estados de ánimo de los personajes o elementos situados fuera de campo. Y del mismo modo, para generar suspense, puede llevar al espectador a creer que va a suceder algo y que luego la historia presente una situación completamente distinta.

Davis expone que la música tiene funciones técnicas cuando “ayuda a la estructura general de la película” (1999, p. 144). Por esa capacidad que tiene la música extradiegetica de transgredir espacio y/o tiempo, puede crear continuidad entre dos escenas enlazándolas: si hay cambio brusco de espacio o tiempo de una escena a otra y se desea hacer una transición fluida, la continuidad de la música suavizará ese efecto. La música también puede crear continuidad en toda la película al utilizar recurrentemente los mismos temas, timbres, texturas, instrumentación o hacer uso del *leitmotiv*⁹.

Las emociones cambian el sentido de todo lo que vemos y hacemos, nuestra realidad está condicionada por estas, y el cine se alimenta de ello. Para ello es fundamental que el compositor, junto al resto del equipo, respete e intente reflejar la visión emocional, técnica y estética que busca el director. Un claro ejemplo de esta sinergia es el trabajo del diseñador Saul Bass y el compositor Bernard Herrmann, en los títulos de crédito de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Como afirman Alcaraz et al. “[...] son capaces de detectar ese «sentido». profundo de la narración y traducirlo a una «serie de motivos visuales y sonoros» a través de los que no solo crean potentes metáforas sino que predisponen emocionalmente al espectador.” (2015, p. 275).

La música cinematográfica es capaz de evocar emociones, dotar de nuevas interpretaciones a la imagen y complementar la narrativa visual, combinando sus elementos y trabajando en torno a los códigos ya establecidos. Hoy en día, “tiene tanto o más valor semiológico un color instrumental, una relación interválica o una determinada densidad armónica que una melodía conocida y sus variantes.” (Nieto, 2003, p. 49). Los modos musicales, al igual que los colores en una paleta de pintura, permiten a los compositores crear tonalidades emocionales específicas en una película, y por eso son fundamentales para conseguir esa atmósfera emocional tan característica del cine clásico de Hollywood.

⁹ Según Arnold Whittall, el *leitmotiv* consiste en un “tema u otras ideas musicales coherentes, claramente definidas para que mantengan su identidad si se modifican en apariciones posteriores, cuyo propósito es representar o simbolizar a una persona, objeto, lugar, idea, estado o cualquier otro elemento en una obra dramática [...]” (Sadie, 2001, vol. 14, p. 527).

4. El Sonido Hollywood

4.1. Características del Sonido Hollywood

Sabemos que la industria cinematográfica evolucionó, que la duración de las películas aumentó, y que las tecnologías y técnicas avanzaron con el fin de favorecer la narrativa ante una audiencia cada vez mayor (Cfr., Cooke, 2010). Y la música también evolucionó, especialmente durante el periodo clásico de Hollywood, empezando a componerse obras propias y creando unos estándares que dieron lugar a *cue sheets*¹⁰ que recogían recursos estereotipados fácilmente reconocibles por el público, y que podían acompañar a una película en concreto o utilizarse libremente en el contexto de cualquier película.

La ópera, el *ballet* y los poemas sinfónicos habían sido una fuente de inspiración para los primeros compositores, ya que fomentaron una cultura popular donde ciertos motivos musicales se asociaban a estados emocionales.

Poco a poco las composiciones clásicas ganaron el terreno a la música popular, pues según la cultura, la recepción y percepción del acompañamiento musical era muy diferente, por lo que, en Hollywood, se empezó a promover la composición de obras creadas expresamente para sus películas. Pero las grandes compañías cinematográficas norteamericanas producían en cadena, con fines comerciales, por lo que se componía según el género de la película, asegurando así que se usaban sonoridades ya asimiladas por el público. Lo hacían basándose en las influencias del Romanticismo que los compositores europeos habían llevado a Norteamérica al emigrar durante la guerra: la melodía es el principal motor ya que “una estructura musical accesible para oyentes no entrenados” (Kathryn Kalinak, 2010, p. 68).

Además, con la llegada del cine sonoro en 1927, la música debía dosificarse para dar paso a los diálogos y ruidos, reservándose para los momentos dramáticos. Compositores como Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold, sentaron las bases de los códigos y *clichés* musicales utilizados en las bandas sonoras musicales. Ambos adaptaron al cine el modelo wagneriano del *leitmotiv*, recurso que compositores posteriores como John Williams usaría en la banda sonora de la franquicia de *Indiana Jones* (1981-2023), donde suena *The Raider's March* cada vez que el protagonista realiza un acto heroico. La música para la imagen de Steiner, según Brian Morrell, es “inherentemente descriptiva y casi universalmente duplicativa”, de forma que, por ejemplo,

¹⁰ Según Kathryn Kalinak una *cue sheet* (como eran conocidas) era una lista de piezas musicales diseñadas para ayudar a los acompañantes a crear una partitura fluida y adecuada.” (2010, p. 51).

en *King Kong*, cuando el gorila trepa por el Empire State Building la música realiza una progresión melódicamente ascendente con acordes disminuidos en paralelo. Por otra parte, Korngold introduce una nueva dimensión en la imagen, haciendo uso del contrapunto entre la imagen y la música. Los compositores de bandas sonoras musicales utilizaban estos códigos, ya presentes en la ópera, opereta y la música programática, de manera sistemática y eficaz. En los años cuarenta no se hacía uso de los códigos solo en Hollywood, sino que se había extendido a Europa.

El surgimiento y popularización televisión (más inmediata que el cine), la aparición de una audiencia más joven, la inestabilidad del sistema de estudios, el *pop* y el *rock* como nuevas tendencias, el desgaste del estilo sinfónico norteamericano y la búsqueda de nuevas sonoridades, dejaron relegado el sonido clásico Hollywood. Fue a partir de los años 70 cuando compositores como John Williams, Gerry Goldsmith, James Horner o Alan Silvestri, entre otros muchos, comenzaron a combinar esas nuevas sonoridades con el estilo clásico.

Así pues, el *Sonido Hollywood*, también conocido como “Sinfonismo Clásico” (Colón, C., Infante, F. & Lombardo, M., 1997, p. 107), hace referencia a la música cinematográfica de Hollywood de entre los años treinta y sesenta, cuyas convenciones musicales recurrentes constituyeron este estilo y sonoridad característica. Cabe destacar que el *Sonido Hollywood* se ha constituido como un referente de la música cinematográfica y ha traspasado fronteras por su eficacia. Funciona en otras culturas y sociedades por la internacionalización de la industria cinematográfica norteamericana, aunque bien es cierto que la percepción del espectador puede variar en función de su contexto. La música cinematográfica de Hollywood se caracteriza por el uso de armonías con influencias postrománticas y pos-wagnerianas, donde predomina el uso de orquestas sinfónicas por la amplitud de su sonido y la posibilidad de crear efectos. Lo más común es que la música sea sincrónica, que enfatice las situaciones dramáticas e imite el *mood* de la escena o las acciones que están sucediendo, llegando incluso a subrayar onomatopéyicamente los sucesos. También es común el uso del *leitmotiv* y la presencia del *ostinato*, un tema melódico principal, patrón rítmico, bajo continuo o progresión armónica que se repite durante el transcurso de la película, variando y desarrollándose temáticamente (Adorno, T. & Eisler, H., 1947, pp. 107-112).

Además, existen una serie de progresiones armónicas y cadencias asociadas al *Sonido Hollywood*. Las cadencias como cierre de frases musicales son elementos destacables para generar significado por su capacidad crear tensión o resolver el desarrollo emocional de una

escena. La resolución o el mantenimiento de la expectación dependerá de si se utilizan resoluciones determinadas o indeterminadas y de su sincronía con lo que sucede en pantalla. Así pues, la cadencia final de la *Fanfarria de la 20th Century Fox* de Alfred Newman, cadencia plagal (IV – I) adornada cromáticamente, se considera la “Cadencia de Hollywood” (Laitz, 2011, pp. 429–430). El sexto grado se altera con un bemol antes de resolver en la tónica (6 - 6^b - 5), transformando el IV en un Ildim (ver figura 15), y dando una sensación de anticipación y de cierre a la vez. Esta cadencia plagal mixta, que ya utilizaban recurrentemente Schumann, Chopin, Mendelssohn y Wagner, caracteriza la música que acompaña a los logos de los grandes estudios norteamericanos ya que su carácter evoca una “época «heroica» de la realización cinematográfica” (Buhler, 1996, p. 33 citado por Lehman, 2013) y también “una época heroica de asistir al cine” (Lehman, 2013, párr. 4). Los compositores de bandas sonoras musicales que desean evocar este *Sonido Hollywood* utilizan esta cadencia plagal mixta y variaciones de esta sobre todo en las escenas finales y créditos.

Figura 15

Cadencia Hollywood

IV Ildim I
 IV ($\begin{matrix} 5 & \text{---} & 6 \\ 3 & \text{---} & \flat 3 \end{matrix}$)

Además de todos estos recursos que siguen utilizándose en la actualidad por su eficacia, el modalismo tiene un papel fundamental en la música de Hollywood. A continuación, se recogen una serie de acordes, progresiones y cadencias modales que representan el *Sonido Hollywood*.

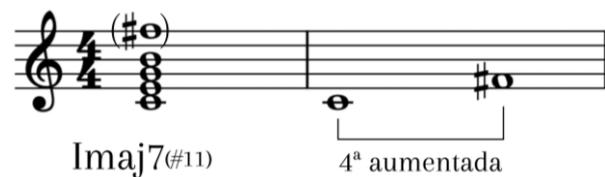
4.2. El modalismo en el *Sonido Hollywood*

Los compositores de música para la imagen, en especial aquellos inspirados en el *Sonido Hollywood*, utilizan la armonía modal por su gran capacidad expresiva. Aunque las emociones que generan pueden variar según el contexto y la interpretación de cada individuo, los modos lidio, jónico y mixolidio, son modos mayores que se asocian a emociones más positivas que los modos dórico, eólico, frigio y locrio que son menores (Temperley & Tan, 2013). Más adelante se desarrollará e ilustrará, mediante ejemplos prácticos, el uso de cada modo en el cine según la intencionalidad expresiva del relato.

Entre los acordes más característicos del sonido de Hollywood encontramos el acorde de tónica (Imaj7(#11)) del lidio y el \flat VII del modo mixolidio (De Zulueta, 2023). Aunque la escala lidia se considere no practicable por la cuarta aumentada entre la tónica y el cuarto grado, la sonoridad del acorde Imaj7(#11) (ver figura 16) tiene un colorido particular. La cuarta aumentada, el tritono, es la que produce una sonoridad distintiva mágica, extraordinaria y de ensoñación, perfecta para crear atmósferas fantásticas y de aventura. Sonoridad que podemos reconocer en el vuelo de bicicleta del extraterrestre de *E. T. el extraterrestre* (Steven Spielberg 1982) o en el *Love Theme* de *Superman* (Richard Donner, 1978) cuando Lois Lane vuela con el protagonista.

Figura 16

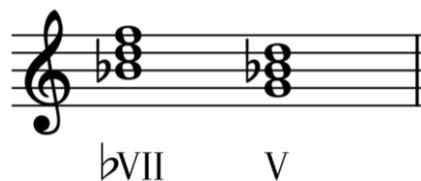
Tónica del modo lidio en do y su relación con el IV



Los compositores de música cinematográfica utilizan el \flat VII del modo mixolidio para representar a América: es el *sonido americano* por excelencia. Esto se debe a que “ha estado asociado durante mucho tiempo con la música popular estadounidense (folklore de los Apalaches, blues, jazz y rock)” (Schneller, 2013, p. 53), y posteriormente, compositores como Copland, Goldsmith o Horner, lo han utilizado como símbolo patriótico. Y si a este acorde le sucede el dominante (\flat VII – V) obtenemos la *semicadencia Cowboy* (ver figura 17), propia del género Western donde

Figura 17

Semicadencia Cowboy



Nota. La semicadencia está en modo mixolidio en do

los indígenas y vaqueros, figuras centrales de la mitología americana, son los protagonistas. La obra que estableció esta semicadencia \flat VII-V como un "sonido del Oeste" es *The Big Country* (1958) de *Jerome Moross* (ibid., 2013, p. 54). Esta semicadencia de subdominante se ha adaptado en diversas bandas sonoras musicales, por ejemplo, añadiéndole la tónica a la progresión anterior, \flat VI- \flat VII-I. Esta cadencia que suena en las bandas sonoras de *Ben-Hur*

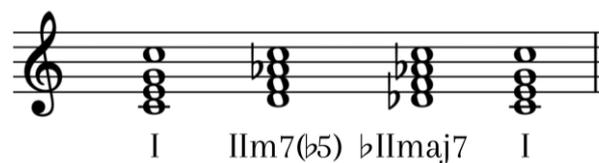
(William Wyler, 1959), compuesta por Miklós Rózsa, y *Éxodo* (Otto Preminger, 1960), de Ernest Gold, evoca esperanza, rectitud y euforia (para una revisión, ver Lehman, 2013).

La progresión I-IIIm7(b5)-bII-I (figura 18) tiene una sonoridad tanto romántica, como exótica en el imaginario de Hollywood. Esta progresión la podemos encontrar en las bandas sonoras de *Días sin huella* (Wilder, 1945) y *Spellbound* (Hitchcock, 1946), compuestas por Miklós Rózsa durante la “Época Dorada” de Hollywood, y en *Can You Read my Mind* en *Superman* o en el tema de Marion de *Raiders of the Lost Ark* (Steven Spielberg, 1981), compuestas por John Williams.

Así pues, se observa que estos y otros recursos modales, con sus respectivas asociaciones significativas, caracterizan al sonido Hollywood. Los compositores toman estos recursos, los manipulan y combinan para adaptarlos a las diferentes necesidades narrativas, siendo en algunas ocasiones reconocibles de forma inmediata y en otras no tanto. Los códigos que conforman el *Sonido Hollywood* siguen explotándose en la actualidad, si bien incorporan elementos de innovación que posibilitan la exploración de nuevas perspectivas creativas. De esta forma, el espectador, que ya ha interiorizado esos códigos musicales a través de su experiencia cinematográfica, incorpora de forma gradual a su repertorio perceptivo estas variaciones.

Figura 18

Progresión I-IIIm7(b5)- bII-I

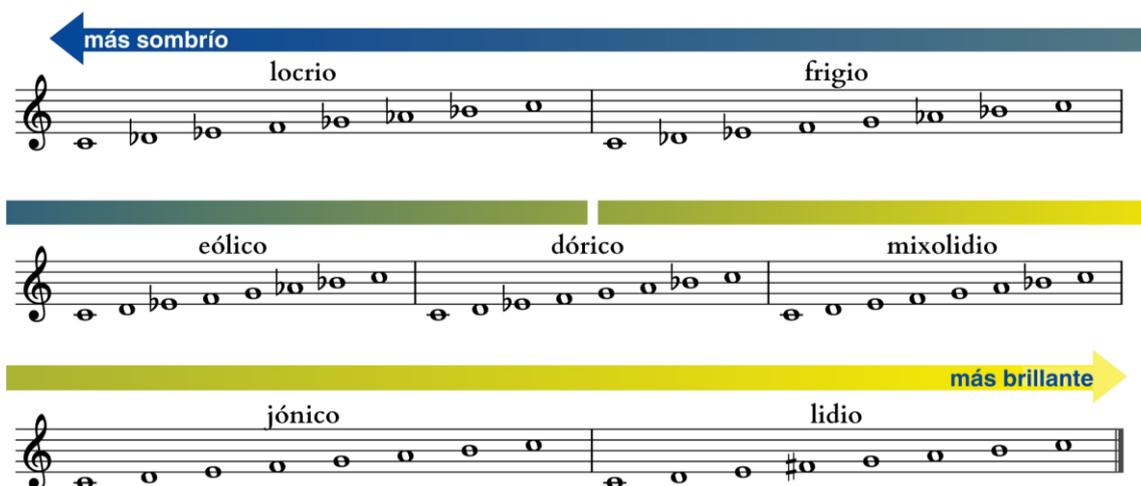


5. Los modos en la práctica

Conforme se ha expuesto previamente, los modos musicales, determinados acordes, progresiones y cadencias modales son elementos distintivos del sonido característico de la industria cinematográfica norteamericana. Si ordenamos los modos paralelos según la cantidad de alteraciones que tienen, aquellos que tengan más bemoles proyectarán una sonoridad más sombría, y los que tengan más sostenidos más brillante. Al ser siete modos, el dórico, considerado modo neutro, es el centro de esta comparativa (ver figura 19). Aunque estas asociaciones puedan parecer una apreciación subjetiva, están basadas en el grado de tensión de cada modo.

Figura 19

Colorido de los modos



Nota. Los modos están contruidos de forma paralela, desde la misma tónica (do).

A continuación, se va a ilustrar de manera práctica, con ejemplos concretos de bandas sonoras musicales de Hollywood, los usos expresivos de cada modo. Es necesario destacar que los compositores no se limitan a utilizar un único modo en sus obras, sino que los combinan para dar el color apropiado a cada momento dramático

5.1. Jónico

El modo jónico, la escala mayor, es el que está más familiarizado con el público debido a su extenso uso en la música occidental, tanto en la música clásica como popular (Herrera, 1995). Es por eso por lo que, además de por su estructura tonal, se asocia a estados de ánimo positivos.

Entre los colores posibles que puede dar al relato, el jónico transmite optimismo, luz, grandeza, triunfo, opulencia. Así pues, en Hollywood, John Williams hace un uso recurrente de este modo, que podemos identificar en la saga de *Indiana Jones* (1981-2023) o en *Superman* (1978). En ambos casos, el tema principal está en jónico, pero conforme se va desarrollando reconocemos melodías y armonías mixolidias, lidias, frigias: el modalismo es el protagonista de estas obras.

Y, ¿por qué se ha utilizado el modo jónico en el tema principal *The Raider's March*? Antes de responder a esta cuestión es necesario hablar del contexto en el que suena. La franquicia de *Indiana Jones* está compuesta por un total de cinco películas: *Raiders of the Lost Ark* (1981), *The Temple of Doom* (1984), *The Last Crusade* (1989), *The Kingdom of the Crystal Skull* (2008) y *The Dial of Destiny* (2023). John Williams es el encargado de componer la música que suena en todas estas, dirigidas las cuatro primeras películas por Steven Spielberg y la última por James Mangold. Estas narran las aventuras del profesor de arqueología Henry Walton Jones Jr., conocido como Indiana Jones, que en sus misiones se enfrenta a desafíos y enemigos para resolver misterios y recuperar objetos y artefactos históricos.

Se trata de una saga de aventuras y acción, donde se pueden vislumbrar ciudades perdidas, tesoros, escenarios exóticos, jeroglíficos, magia negra, acción, intriga e incluso toques cómicos. Por toda esta variedad de elementos que quedan reflejados en la banda sonora musical, el uso del modalismo está claramente justificado: es capaz de colorear sonoramente las aventuras del arqueólogo y realzar la narrativa. También se puede identificar el uso de *leitmotivs*¹¹, asociados a personajes como al propio Indiana Jones o a Mola Ram, uno de sus antagonistas, y a objetos como el Arca de la Alianza o el Santo Grial. La banda sonora musical de la franquicia es un elemento que la caracteriza y ha tenido gran éxito, pues estas composiciones le han hecho ganar a John Williams un *Saturn Award* a Mejor Música y le han dado tres nominaciones a *Mejor banda sonora original* en los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, comúnmente conocidos como Premios Óscar, y una en los BAFTA.

The Raider's March es el tema principal de las películas, y se ha convertido el sello de la franquicia de *Indiana Jones*. El motivo principal de esta obra es un *leitmotiv*, que es también el tema principal de la marcha, pero también aparece en otras de las piezas que componen la banda sonora musical, pues suena cada vez que Indiana Jones va a protagonizar o logra una

¹¹ “Voz de origen alemán, acuñada por el compositor Richard Wagner, que se usa en español como sustantivo masculino con el sentido de «tema musical recurrente en una composición» y, por extensión, «motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica.» En <https://www.rae.es/dpd/leitmotiv> (04-08-2023). Su plural alemán es *leitmotive*, pero la forma más utilizada en textos españoles es *leitmotivs*, como se indica en la Gramática.

hazaña. En la película *Raiders of the Lost Ark* Indiana Jones tiene como misión encontrar el Arca de la Alianza antes que los nazis, pues quieren utilizar sus poderes sobrenaturales para ganar la Segunda Guerra Mundial.

El tema suena en repetidas ocasiones durante toda la película, por ejemplo, en la escena donde el arqueólogo persigue el camión nazi que transporta el Arca para liberarla. Jones persigue a caballo al camión, se sube a este mientras va en movimiento y tras pelear con diferentes soldados, colisionar contra algunos obstáculos que van apareciendo e incluso recibir un tiro en el brazo izquierdo, consigue tomar el control (figura 20). Cuando parece que va a lograr su

Figura 20

Capturas de pantalla de la escena de la persecución del camión de Raiders of the Lost Ark (Spielberg, 1981)



objetivo, suena el tema principal, pero como no lo hace, la música no resuelve y varía, hasta que finalmente consigue esconder el camión que lleva el arca de los nazis, sonando el tema principal completo. La escena dura alrededor de 7 minutos y va íntegramente acompañada de música, que según lo que va ocurriendo narrativamente, varía. En este caso, la música es empática y descriptiva, existe un paralelismo entre lo que pasa en pantalla y la sonoridad de esta. En la transcripción reducida¹² del tema principal de En Busca del Arca Perdida (figura 21), podemos observar que se utiliza la tónica como nota pedal, siguiendo un patrón rítmico, y la melodía gravita a alrededor de do jónico. Aquí, Williams ha utilizado el modo jónico para transmitir esa

¹² Todos los ejemplos y análisis que aparezcan de ahora en adelante son transcripciones reducidas y simplificadas, ya que, como el objetivo principal es la identificación de los modos, con tener una visión de la melodía y la armonía es suficiente.

valentía e inteligencia que hacen a Indiana Jones ser un héroe. De esta forma, cuando suena el tema principal el color del sonido transmite optimismo, triunfo y grandeza.

Figura 21

Tema principal de Indiana Jones



Nota. Transcripción la reducción de Brian Morrell (2013b, cap. 8, p. 57).

5.2. Dórico

El dórico tiene un matiz más solemne en comparación con el jónico, es un modo menor fuerte, evocativo, misterioso, y que se utiliza para crear atmósferas de aventura y climas asociados a la epopeya. Ha estado presente a lo largo de la historia de la música occidental, y a su vez, “es también el modo menor más relacionado con las músicas de origen afro.” (Gabis, 2006, p. 255). Según Lehman “El material dórico [...] también ha sido utilizado por compositores como Thomas Newman para capturar una especie de excentricidad versátil, como en *American Beauty*” (2012, p. 30). Por lo tanto, aunque pueda resultar algo ambiguo al estar construido por acordes suspendidos, en el tema principal de *Any Other Name*, de la banda sonora de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) se vislumbra el modo dórico.

American Beauty es una tragicomedia dramática que narra la vida de una familia estadounidense aparentemente normal, pero que revela los secretos, deseos, miedos y disfunciones que realmente existen. La banda sonora musical, compuesta por Thomas Newman, tiene un papel

fundamental a la hora de convertir este drama en una sátira, una historia triste y amarga donde la música le da ese tono banal y de ligereza.

Una de las escenas memorables de la película es en la que Ricky enseña a Jane una grabación que él mismo hizo de una bolsa de plástico volando y fluyendo a merced del viento. A través de un monólogo, Ricky vive un momento de epifanía al revelar que la belleza en las cosas más insignificantes y en lo efímero de la vida, y lo comparte con Jane, quien está atravesando sus propios retos personales. La escena de la bolsa de plástico simboliza la búsqueda de significado y belleza en un mundo aparentemente monótono y desencantado. La música que lo acompaña crea una atmosfera etérea, de misterio, al tratar temas profundos como el significado de la vida. Al final de la película, cuando disparan a Lester, vemos imágenes de su vida y la reacción de sus allegados a su muerte mientras este lo describe. Aquí también suena el tema con el mismo significado, con el de apoyar emotivamente al discurso dónde el protagonista agradece cada instante de su insignificante vida y unir el conjunto de imágenes que, sin la voz en off que lo narra y la música, resultarían inconexas.

Esta suspensión de acordes podría dar lugar a múltiples interpretaciones a la hora de clasificar la armonía y melodía que compone la obra, ya que la mayoría de los acordes están incompletos. Se podría considerar que está en do dórico, aun cuando el acorde de tónica está incompleto, pues la frase primeramente resuelve en el IV grado, acorde cadencial propio del modo dórico donde aparece en la tercera la nota característica principal que lo identifica (ver figura 22). Lo que sí que se puede afirmar es que la música se ajusta a la naturaleza contemplativa de las escenas a las que acompaña, y que el modo dórico, que se considera tanto brillante como oscuro -es el más neutro de los modos-, podría representar esa belleza en lo ordinario.

Figura 22

Tema principal de Any Other Name



5.3. Frigio

El semitono que existe entre el primer y segundo grado es el que hace que el modo frigio produzca sonoridades inestables y disonantes. Por ende, se utiliza para generar ambientes tensos y dramáticos, misteriosos. Pero esta disonancia también se asocia a culturas orientales,

grandiosas, algo extraordinario; pero en ambientes delicados también puede sugerir romance (Aschieri, 1998, p. 260). Cuando hablamos del *Sonido Hollywood*, decíamos que el acorde de tónica del lidio se utilizaba para dar esa sensación de “volar” en *E. T. el extraterrestre* (1982) y en el *Love Theme* de *Superman* (1978). Donde también lo utiliza John Williams es en el *Yoda’s Theme* de la saga de *Star Wars* (1977 – 2019).

Star Wars es una franquicia compuesta por numerosas películas y otros productos audiovisuales, como series o videojuegos, concebidas por George Lucas en la década de 1970. En este universo de ciencia ficción situado en una galaxia “muy, muy lejana”, se centra en la lucha entre el bien y el mal, entre los Jedi, que son usuarios de la Fuerza y defensores de la paz, y los Sith, que buscan el poder y la dominación.

Es una banda sonora musical que cuenta con más de cien composiciones que han quedado para la historia, y gracias a esta a John Williams le han otorgado varios premios, entre los que se incluyen un Oscar, un Globo de Oro, un BAFTA y un Grammy a *Mejor Banda Sonora*, y numerosas nominaciones que reconocen su gran trabajo. En esta saga, la música acompaña a lo que sucede en pantalla, realzando las emociones y coloreando la historia, y prácticamente existe un motivo para cada personaje.

En *Star Wars: Episode V: The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), continua la lucha entre la Alianza Rebelde contra el Imperio Galáctico. Mientras, Luke Skywalker busca entrenamiento Jedi con el maestro Yoda, Han Solo y la Princesa Leia son perseguidos por las fuerzas imperiales. En esta película, donde el final queda abierto dando paso a la siguiente de la saga, se produce

Figura 24

Capturas de pantalla de la escena donde Yoda rescata telequinéticamente el deslizador en *Star Wars: Episode V: The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980)



un significativo desarrollo de los personajes y destacan las revelaciones emocionales, incluyendo la histórica y memorable revelación de Darth Vader a Luke: "No. Yo soy tu padre."

En este contexto, poniendo de nuevo la visión en la banda sonora musical y el modalismo, podemos identificar el modo lidio en el *Yoda's Theme*. En el tomo V de la saga podemos ver como Yoda, el maestro Jedi reconocido por su sabiduría, habilidad en la Fuerza y su diminuta apariencia, entrena a Luke Skywalker en el planeta Dagobah (figura 24). El maestro Jedi enseña a Luke, al levantar telequinéticamente su deslizador del pantano donde estaba sumergido, que a través de la Fuerza incluso alguien pequeño y aparentemente débil puede lograr cosas extraordinarias.

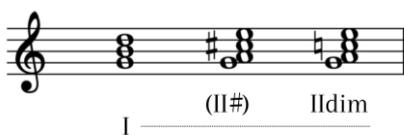
La música que suena durante la escena, orquestal y dramática, cambia a modo lidio en el momento que Yoda levanta la mano y empieza a elevar el deslizador. Esto lo consigue al usar el que denominábamos "acorde de vuelo" del lidio, con el IV grado sostenido (ver figura 25). Así, ese uso que se hace en el *Sonido Hollywood* para referirse a personajes victoriosos, optimistas y de otro mundo (Schneller, 2013, p. 69), aquí se utiliza para evocar esos poderes extraordinarios, la magia de la Fuerza, y la levitación, reflejando mediante el modo lidio la luminosidad del maestro Yoda.

Figura 25

a) *Yoda's Theme de Star Wars*



b) *Acorde lidio del Yoda's Theme*



5.5. Mixolidio

El mixolidio, modo mayor del blues, está formado por el primer tetracordo del jónico y el segundo del dórico, dando lugar a un color sonoro diverso, dinámico e impetuoso. En la música cinematográfica de Hollywood se utiliza para transmitir alegría, movimiento, emoción, pero también calma y tranquilidad. Después de haber analizado el tema principal jónico de *The Raider's March* de *Indiana Jones*, observamos que el tema secundario presenta melodías y

armonías mixolidias (ver figura 26). Este tiene el mismo ritmo que el Tema A y generalmente le sigue como respuesta.

Figura 26

Tema B de The Raider's March



Nota. Transcripción basada en la reducción de Kuhns (2021, 17 de febrero).

Recordemos que en Hollywood el \flat VII mixolidio es el conocido *sonido americano*. Así pues, Williams utiliza la cadencia \flat VII-I (ver figura 27) en los temas de todos los personajes americanos, el mismo *Indiana Jones* (Schneller, 2013, p. 58). De esta forma, además de ensalzar el origen del protagonista, este tema que funciona como puente la banda sonora musical colorea la imagen evocando emoción y movimiento.

Figura 27

Acordes de la sección B



Por otra parte, en el tema de *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2000), compuesto por Alan Silvestri, también se puede identificar el modo mixolidio. Esta película trata sobre el ejecutivo de FedEx Chuck Noland que, tras un accidente aéreo, queda náufrago en una isla del Pacífico Sur. Chuck tiene que luchar por cubrir sus necesidades básicas para subsistir, pero también tiene que luchar contra la soledad y el aislamiento. Después de sobrevivir cuatro años en la isla completamente únicamente acompañado de Wilson, un balón de voleibol, consigue escapar de esta y regresar a la vida en sociedad. Hasta el momento en el que huye de la isla, la banda sonora está compuesta únicamente por sonidos diegéticos con tal de potenciar esa sensación de aislamiento.

Un oboe solitario inicia la pieza interpretando una melodía que, al sumarse las cuerdas y completar la armonía, podemos apreciar que está compuesta en mixolidio (ver figura 28). Es cuando una ola rompe contra la balsa casera cuando empieza a sonar de forma extradiegética

el tema de *Cast Away*, que acompaña ese momento y dota a la imagen de emoción. Posteriormente, la música volverá a aparecer en contadas ocasiones: cuando pierde a Wilson en alta mar, potenciando la tristeza y el sentimiento de pérdida del protagonista; cuando va a visitar a Rose y después cuando se besan, evocando a la nostalgia y el romance; respaldando el sentimiento de esperanza que el monólogo de la escena siguiente transmite, en el que reflexiona sobre los pensamientos que le mantuvieron vivo mientras estaba náufrago, y expresa la necesidad de seguir viviendo ya que cada día es nuevo; y al final de la película como cierre emocional. Por todo esto, se puede ver claramente reflejada esa capacidad del mixolidio para otorgar una sonoridad diversa pero emotiva.

Figura 28

Inicio de Cast Away (Robert Zemeckis, 2000)



Nota. Transcripción de la reducción y análisis de Oskar Hrankowski (2019, 15 de julio).

5.6. Eólico

Se trata del modo principal de la tonalidad menor, y su sonoridad evoca atmósferas introspectivas y dramáticas. Por ello, se utiliza para transmitir misticismo, tristeza solemne, opresión y nostalgia. Así pues, para ver con qué fines expresivos se utiliza el modo eólico en el cine de Hollywood vamos a tomar el tema principal de *Pirates of the Caribbean*.

Esta saga sigue las aventuras del carismático capitán Jack Sparrow mientras se enfrenta a amenazas sobrenaturales, gobiernos opresivos y enemigos formidables en los mares del Caribe. Cuenta con un total de cinco películas estrenadas: *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (Gore Verbinski, 2003), *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* (Gore Verbinski, 2006), *Pirates of the Caribbean: At World's End* (Gore Verbinski, 2007), *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* (Rob Marshall, 2011) y *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales* (Joachim Rønning & Espen Sandberg, 2017). En estos filmes se combina la acción, la comedia y

los elementos fantásticos con la búsqueda de tesoros, venganza y libertad en alta mar. Y esto se ve reflejado en la banda sonora musical de la película, compuesta por Hans Zimmer, Klaus Badelt y Geoff Zanelli, que es totalmente expresiva y emotiva.

El tema principal de la película *He's a Pirate*, compuesta por Klaus Badelt y Hans Zimmer, aparece en contadas ocasiones en todas las películas de la saga durante las escenas de acción, persecución, batallas y momentos épicos. En este podemos identificar el re eólico (ver figura 29).

Figura 29

Tema principal de *He's a Pirate*



Nota. Transcripción basada en la reducción de Sakurai (s.f.).

El séptimo grado del tema eólico lo diferencia de la escala menor y “resulta más atractivo como un tono que va en contra de la tendencia (endureciendo junto con él los recursos armónicos de la escala [...])” (Lehman, 2012, p.30). Por lo tanto, este tema eólico de *Pirates of the Caribbean*, junto al patrón rítmico del bajo y la orquestación sinfónica, consigue crear una sonoridad que ilustra perfectamente esa atmósfera misteriosa y aventurera, a su vez potente y dramática donde transcurren las andanzas de Jack Sparrow.

5.7. Locrio

El locrio no se suele utilizar como modo principal ya que se considera impracticable, pero aun así se utilizan en algunos acordes de las bandas sonoras de Hollywood para crear climas tensos e inestables, para transmitir angustia e incertidumbre. Podemos identificar un acorde locrio en *The Shawshank Redemption* (Frank Darabont, 1994), en el tema que suena cuando Red narra la entrada de Andy. Esta película narra un drama carcelario en el que Andy Dufresne, un banquero condenado a cadena perpetua tras ser acusado injustamente por asesinato, tiene un plan para escapar de prisión (que finalmente logra). Durante su estancia en la cárcel, entrama una relación de amistad con Red, un contrabandista que cumple condena junto a él.

En esta banda sonora musical de Thomas Newman, tal y como sucedía con la de *American Beauty*, se usan acordes incompletos que hacen que melodía y armonía sean ambiguas. Aun así, se pueden vislumbrar los modos dórico y frigio, y entre ellos, un acorde frigio (ver figura 30).

Figura 30

Fragmento de Shawshank Prison en el que se puede apreciar los cambios de modo y el acorde frigio

The image displays a musical score for a fragment from the movie Shawshank Prison. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of music. The first system is labeled 'C frigio' and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system is labeled 'C dórico' and shows a similar melodic and bass line. A box at the bottom left of the second system contains the text: 'bG (b V) prestado de C locrio'. The score illustrates a modal shift from C frigio to C dórico.

Nota. Reducción de la transcripción y análisis de Oskar Hrankowski (2019, 12 de julio).

En este contexto, se utiliza este acorde para hacer aún más inestable el modo frigio y aportar ese punto de tensión que expresa la incertidumbre del momento antes de cambiar al dórico evocativo del final.

6. Conclusiones

En el audiovisual y principalmente en el cine, el sonido es un elemento expresivo clave al cual se le suele prestar menos atención que a la imagen, y por lo tanto tiene la capacidad de influir sobre el público pasando inadvertido (Nieto, 2003). El sonido, sobre todo la música, tiene una fuerte dependencia de la imagen, pues tiene que supeditarse al montaje en pro de la narrativa; pero a su vez tiene la habilidad de potenciar, modular o dotar de significado al relato. Esto lo consigue gracias a la ordenación y combinación del material acústico, de todos aquellos elementos que componen la música. Y la melodía y armonía son fundamentales en ese proceso, pues colorean la música. Así pues, a lo largo de la historia cinematográfica, los compositores han hecho uso de diferentes sistemas y enfoques como el tonalismo, el modalismo, la música experimental, el serialismo... con tal de producir sonoridades que se adapten al relato. Comprender cómo se utilizan y con qué fin, permite al cineasta tener una visión realista del papel de la música en el relato y poder hacer un buen uso de ello en su trabajo.

El modalismo es un sistema utilizado desde tiempos remotos en la composición de melodías y armonías. Actualmente, en la armonía moderna contamos con siete modos: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Cada modo, tiene una serie de sonidos ordenados con relación a un centro tonal fijo, y consta de dos notas características, situadas a una distancia de tritono, que lo identifican. A nivel armónico, este se evita para diferenciarse del tonalismo. Y por la misma razón, en la melodía también se evita el movimiento de sensible del modo mayor.

Para conocer cómo se utiliza en el cine, primeramente, es necesario saber cuál es la función de la música en el cine. La música cinematográfica desempeña un papel crucial en la narrativa audiovisual, ya que puede situar al espectador en el espacio y el tiempo de la película, crear un estado de ánimo, revelar aspectos psicológicos y emocionales de los personajes, anticipar eventos y generar continuidad en la historia. La música puede tener funciones físicas, como contextualizar la película geográficamente y temporalmente, y puede intensificar las acciones en pantalla mediante el "mickey-mousing". Además, puede tener funciones psicológicas al influir en las emociones del espectador, acompañando y potenciando lo que aparece en pantalla, ignorándolo o contradiciéndolo. También cumple funciones técnicas al contribuir a la estructura general de la película, creando una continuidad unificadora.

Así pues, la industria cinematográfica de Hollywood ha establecido unos códigos que contribuyen eficazmente a la narrativa, que son capaces de generar en aquel público que tiene una mínima experiencia cinematográfica como espectador, la respuesta expresiva esperada. Las

orquestraciones sinfónicas fruto de la influencia posromántica; el uso de leitmotifs y el ostinato; el significado propio que tienen la Cadencia Hollywood (IV- Ildim-I), el acorde de tónica (Imaj7(#11)) del lidio, el \flat VII del modo mixolidio y la progresión I-IIIm7(\flat 5)- \flat II-I; el modalismo... Estos son algunos de los recursos musicales que caracterizan al Sonido Hollywood, y que forman parte de estos códigos. Códigos repletos de tópicos y clichés que generan respuestas emocionales de manera colectiva.

Mediante los ejemplos prácticos hemos podido comprobar que los significados que se asocian a los modos en sí se utilizan en la narrativa con fines expresivos. El jónico se usa para crear sonoridades alegres, optimistas, grandiosas, por lo que se utiliza como sinónimo de victoria, de heroísmo incluso. El dórico, algo más neutro, es evocativo, de manera que se utiliza tanto para transmitir sentimientos profundos como para sugerir atmósferas de aventura. El frigio, con su particular sonoridad inestable y disonante, se utiliza para dar tensión o dramatismo al ambiente; pero como culturalmente se asocia también a lo arabesco, que resulta exótico, se utiliza para referenciar a lo desconocido. El lidio, cuya sonoridad es brillante y abierta, en la música cinematográfica es utilizado en situaciones extraordinarias, de ensoñación, es el modo que “hace volar”. El mixolidio, tiene un color sonoro diverso pero emotivo, y dependiendo de los otros elementos sonoros sobre los que se construye la melodía y la armonía, es usado tanto para transmitir alegría y emoción, como en momentos emotivos de más calma. Además, su \flat VII se utiliza en Hollywood para representar al sonido americano. La sonoridad del modo eólico es melancólica, da lugar a la introspección, pero a su vez es capaz de crear atmósferas dramáticas potentes. Por eso, en el cine es utilizado también durante las aventuras para darles un toque de misterio. Y por último, se utilizan acordes del locrio para dotar al relato inestabilidad, angustia e incertidumbre.

Con todo esto, podemos afirmar que el objetivo principal se ha cumplido con éxito gracias a la visión periférica que este estudio ha otorgado del modalismo y su papel en el cine como recurso expresivo. Teniendo en cuenta que existen muchos más elementos sonoros que pueden condicionar el significado de la música, podemos afirmar que el modalismo es una potente herramienta para colorear la imagen y otorgarle un significado. Gracias a las asociaciones significativas que los propios modos tienen de manera independiente, los compositores de bandas sonoras musicales los utilizan en el cine como recurso expresivo. Y aquellos dedicados a crear y dar vida a productos audiovisuales narrativos, conociendo las amplias posibilidades del modalismo como recurso expresivo capaz cuya sonoridad es capaz de colorear prácticamente cualquier situación dramática, podrán hacer uso de esta herramienta para enriquecer a sus historias.

7. Referencias bibliográficas

- Alcaraz, N., De Zulueta, F. & Segarra, M. (2015). De fronteras, símbolos y dilemas: los trazos esenciales de una revolución, observados desde los títulos de crédito de Vértigo. En J. A. Bornay, F. J. Romero, V. J. Ruiz & J. Vera (Eds.), *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (pp. 257 -277). Ediciones Letra de Palo.
- Adorno, T. & Eisler, H. (1947/2007). *Composing for the films*. Oxford University Press.
- Aschieri, R. (1998). *Over The Moon: La música de John Williams para el cine*.
- Centeno, J. L. (2022). La teoría de los tópicos aplicada a la música para cine, ¿una adaptación posible? *Cuadernos de Investigación Musical*, (16), 117–130. <https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2860/2507>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Ediciones Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Ediciones Paidós.
- Cisnero, A. (2005). La música en el cine: Géneros y compositores. *Lienzo*, (26), 59-104. <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1106/1059>
- Colón, C., Infante, F. & Lombardo, M. (1997). Historia y teoría de la música en el cine: Presencias afectivas. Alfar.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide To Film Scoring*. Berklee Press.
- De Zulueta, F. (2020). *Música Audiovisual: Narrativa II* [Apuntes académicos]. Poliformat.
- De Zulueta, F. (2023). *Armonía Modal* [Apuntes académicos]. Poliformat.
- De Zulueta, F. (2023). *Taller de Composición Musical de Cine* [Taller]. Universitat Politècnica de València, Gandía, España.
- Díaz, G. (2010). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual* (Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria). <http://hdl.handle.net/10553/7146>
- Esteve, J. (2017). *Análisis Musical: 5º Curso* [Apuntes académicos].
- Fraile, T., & Viñuela, E. (Eds.). (2012). *La música en el lenguaje audiovisual: aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. ArCiBel Editores.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Melos de Ricordi Americana.
- Gabrielsson, A., & Lindström, E. (2010). The role of structure in the musical expression of emotions. En P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 367–400). Oxford University Press.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt2005zts>

- Herrera, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna: Vol. I*. Antoni Bosch.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna. Vol. II*. Antoni Bosch.
- Hrankowski, O. (2019, 12 de julio). *The Shawshank Redemption: "Shawshank Prison" by Thomas Newman (score reduction and analysis)* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/PbEKzj4xs8M>
- Hrankowski, O. (2019, 15 de julio). *Cast Away Theme by Alan Silvestri (Score reduction and analysis) (old version)* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/x662dsS9QMQ?feature=shared>
- Jámblico. (2003). *Vida pitagórica: Protréptico*. Editorial Gredos.
- Kalinak, K. (2010). *Film Music: A Very Short Introduction* (Edición ilustrada). Oxford University Press.
- Kuhns, N. (2021, 17 de febrero). *RAIDERS MARCH Score Reduction and Analysis (RE-EDIT)* [Video]. Youtube. https://youtu.be/c_6htpB00bE
- Laitz, S. (2011). *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening* (3a ed.). Oxford University Press.
- Latham, A. (Ed.). (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Lehman, F. (2012). *Reading Tonality through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood* (Tesis doctoral, Harvard University). <https://franklehman.com/reading-tonality-through-film-phd-dissertation/>
- Lehman, F. (2013) Hollywood Cadences: Music and the Structure of Cinematic Expectation. *Music Theory Online*, 19 (4). <https://www.mtosmt.org/issues/mt0.13.19.4/mt0.13.19.4.lehman.html>
- Lluís i Falcó, J. (1995). Parámetros para un análisis de la banda sonora musical cinematográfica. *D'Art*, (21), 169-186. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100453>
- Mariniello, S. (1992). *El cine y el fin del arte: teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov*. Ediciones Cátedra.
- Michels, U. (1985). *Atlas de música*. Alianza Editorial.
- Morrell, B. (2013a). *How Film & TV Music Communicate (Vol. 1)*. https://brianmorrell.co.uk/book1/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.1.pdf
- Morrell, B. (2013b). *How Film & TV Music Communicate (Vol. 2)*. https://brianmorrell.co.uk/book2/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL.2.pdf
- Morrell, B. (2015). *How Film & TV Music Communicate (Vol. 3)*. https://brianmorrell.co.uk/book3/HOW_FILM_AND_TV_MUSIC_COMMUNICATE_VOL3.pdf
- Nagari, B. (2013). *Music as Image: an analytical-psychology approach to music in film* (Tesis doctoral, University of Westminster). <https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/>

[download/2bf124e8fbfadbfdfa8fbd56258395ed1b6b993c66b52a5a5bfe3b38a0219433/1418015/Benjamin_NAGARI_2013.pdf](https://doi.org/10.2307/3395310)

Newlin, D. (1977). Music for the Flickering Image: American Film Scores. *Music Educators Journal*, 64(1), 24-35. <https://doi.org/10.2307/3395310>

Nieto, J. (2003). *Música para la imagen: La influencia secreta (2ª ed.)*. SGAE.

Piston, W. (1998) *Armonía*. SpanPress.

Sadie, Stanley (ed.), (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.

Sakurai, E. (s.f.). *He's A Pirate*. Sheet Music Direct. Recuperado el 1 de septiembre de 2023, de https://www.sheetmusicdirect.com/es-ES/se/ID_No/905808/Product.aspx

Seeger, C. (1960). On the moods of a musical logic. En *Journal of the American Musicological Society* (1960), 13 (1-3), pp. 224–261). University of California Press.

Schneller, T. (2013). Modal Interchange and Semantic Resonance in Themes by John Williams. *Journal of Film Music*, 6 (1), 49-74.

Soto, F. (2021). *Armonía Modal aplicada a la Composición*. Cresciente.net. Recuperado el 10 de julio de 2023, de <https://www.cresciente.net/wp-content/uploads/2020/06/Introduccion-a-la-Armonia-Modal.pdf>

Spielberg, S. (2016, 9 de junio). Discurso de agradecimiento a John Williams [44ª Gala AFI de Homenaje del Premio a la Trayectoria en la Vida en su honor al compositor John Williams]. Hollywood, California. <https://youtu.be/tJY5l6l253c>

Tagg, P. (2004). *Musical Meanings: classical and popular. The case of anguish*. Recuperado de <https://www.tagg.org/articles/xpdfs/musemeuse.pdf>

Temperley, D., & Tan, D. (2013). Emotional Connotations of Diatonic Modes. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 30(3), 237-257. <https://doi.org/10.1525/mp.2012.30.3.237>

Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en Red.

Filmografía

Darabont, F. (Director). (1994). *The Shawshank Redemption* [Película]. Columbia Pictures.

Donner, R. (Director). (1978). *Superman* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Hitchcock, A. (Director). (1946). *Spellbound* [Película]. Selznick International Pictures.

Hitchcock, A. (Director). (1958). *Vértigo* [Película]. Paramount Pictures.

Jackson, P. (Director). (2001). *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* [Película]. New Line Cinema.

Kershner, I. (Director). (1980). *Star Wars: Episode V: The Empire Strikes Back* [Película]. Lucasfilm.

Kubrick, S. (Director). (1971). *La naranja mecánica* [Película]. Warner Bros.

Lucas, G. (Productor) & Spielberg, S. (Director). (1981). *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark* [Película]. Lucasfilm Ltd.

Lucas, G. (Productor) & Spielberg, S. (Director). (1984). *Indiana Jones and the Temple of Doom* [Película]. Paramount Pictures.

Lucas, G. (Productor) & Spielberg, S. (Director). (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade* [Película]. Paramount Pictures.

Lucas, G. (Productor) & Spielberg, S. (Director). (2008). *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* [Película]. Paramount Pictures.

Lucas, G. (Productor) & Spielberg, S. (Director). (2023). *Indiana Jones and the Dial of Destiny* [Película]. Paramount Pictures

Marshall, R. (Director). (2011). *Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides* [Película]. Walt Disney Pictures.

Mendes, S. (Director). (1999). *American Beauty* [Película].

C. Cooper, M. (Director). (1933). *King Kong* [Película]. RKO Radio Pictures.

Preminger, O. (Director). (1960). *Éxodo* [Película]. United Artists.

Rønning, J., & Sandberg, E. (Directores). (2017). *Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales* [Película]. Walt Disney Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T. el extraterrestre* [Película]. Universal Pictures.

Tarantino, Q. (Director). (2003). *Kill Bill: Volumen 1* [Película]. A Band Apart.

Verbinski, G. (Director). (2003). *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* [Película]. Walt Disney Pictures.

Verbinski, G. (Director). (2006). *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest* [Película]. Walt Disney Pictures.

Verbinski, G. (Director). (2007). *Pirates of the Caribbean: At World's End* [Película]. Walt Disney Pictures

Wilder, B. (Director). (1945). *Días sin huella* [Película]. Paramount Pictures.

Wyler, W. (Director). (1958). *The Big Country* [Película]. United Artists.

Wyler, W. (Director). (1959). *Ben-Hur* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Zemeckis, R. (Director). (2000). *Cast Away* [Película]. 20th Century Fox.



**ANEXO I. Relación del trabajo
con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030**

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS)

Objetivos de Desarrollo Sostenibles	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza				X
ODS 2. Hambre cero				X
ODS 3. Salud y bienestar		X		
ODS 4. Educación de calidad	X			
ODS 5. Igualdad de género				X
ODS 6. Agua limpia y saneamiento				X
ODS 7. Energía asequible y no contaminante				X
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico				X
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras		X		
ODS 10. Reducción de las desigualdades				X
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles				X
ODS 12. Producción y consumo responsables				X
ODS 13. Acción por el clima				X
ODS 14. Vida submarina				X
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres				X
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas				X
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos				X



Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto

El presente trabajo se centra en el modalismo como recurso expresivo en las bandas sonoras musicales de Hollywood. Este enfoque en la música y su impacto en el cine tiene conexiones significativas con varios ODS:

ODS 3: Salud y bienestar

La música tiene el poder de influir en las emociones, por lo que podría ser capaz de mejorar la salud mental y emocional del espectador. Esta investigación ayuda a comprender y aplicar este potencial.

ODS 4: Educación de calidad

El trabajo proporciona recursos y conocimientos valiosos sobre la técnica del modalismo en la música cinematográfica. Esto promueve la educación de calidad en el campo de la música y el cine al ofrecer información útil a músicos y compositores.

ODS 9: Industria, innovación e infraestructura

Al explorar cómo la técnica del modalismo se utiliza en el cine, mi trabajo contribuye a la innovación en la industria del entretenimiento al recoger las herramientas existentes para, en base a estas, seguir innovando.

En resumen, mi trabajo no solo se relaciona, sino que también contribuye de manera significativa a varios Objetivos de Desarrollo Sostenible, abordando cuestiones de salud y bienestar, educación de calidad e innovación en la industria del entretenimiento. Esta contribución es un ejemplo concreto de cómo la investigación y el conocimiento pueden impulsar un futuro más sostenible a través de la música y el cine.