



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL

Universidad de Educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

LA GUITARRA ELECTRICA EN LA MÚSICA DE HANS ZIMMERR

Presentado por los estudiantes:




JOAN MANUEL BAEZ CASTRO

Cédula: 1'026.280.626

Código: 2010275004

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo muestra una gran dedicación y disciplina, y desarrolla lo planteado con profundidad.
- Hace un aporte juicioso y valioso con respecto al conocimiento detallado y el tratamiento del sonido en términos de procesamiento de señal en la guitarra eléctrica.
- Demuestra claridad conceptual y dominio del tema en la sustentación aportando a la academia elementos de análisis que hacen reflexionar la manera como se enseñan y se aprenden los conceptos musicales.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ALBERTO GARCÍA		5.0
Jurado 2 - lector	MAURICIO JOSUE SICHACÁ		5.0
Asesor	NESTOR URIEL ROJAS		5.0

Nota final: (5.0) Cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los 28 días del mes de noviembre de 2016



“LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA DE HANS
ZIMMER”

JOAN MANUEL BAEZ CASTRO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2016



“LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA DE HANS
ZIMMER”

JOAN MANUEL BAEZ CASTRO

Monografía para optar por el título de Licenciado en Música

Néstor Uriel Rojas Melo
Asesor Específico

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ D.C.
2016



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA DE HANS ZIMMER
Autor(es)	BAEZ CASTRO, JOAN MANUEL
Director	ROJAS, NESTOR
Publicación	BOGOTÁ. UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2016. 139 P
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL UPN
Palabras Claves	HANS ZIMMER, MÚSICA DE CINE, GUITARRA ELÉCTRICA, RICHARD STRAUSS, ORQUESTACIÓN, INSTRUMENTACIÓN, ARMONÍA, ANÁLISIS MUSICAL.

2. Descripción

Trabajo de grado que se propone describir los elementos técnicos, armónicos, instrumentales y orquestales implícitos en la obra de Hans Zimmer, quien combina la guitarra eléctrica con la música de cine. A lo largo del trabajo se forma una base teórica sobre la música de cine, la guitarra eléctrica y los elementos teóricos que las constituyen; desde lo histórico y las diferentes etapas de evolución, hasta lo técnico, como la orquestación, la instrumentación, la armonía, la producción y la composición. Repasando múltiples factores de la creación cinematográfica, el documento no solo se atañe a lo musical sino que además, describe características obligatorias a tener en cuenta para quien crea un *Film Score*, tales como el guión, el presupuesto, las herramientas a disposición y las influencias artísticas del director y del mismo compositor. A partir de esto, presenta una adaptación instrumental para guitarra eléctrica sobre la obra "Muerte y Transfiguración Op. 24" de Richard Strauss, esto en pro de dar cuenta de un resultado concreto, a modo de ejemplo, del análisis hecho. Así mismo le permite al lector acercarse a una reflexión analítica sobre la música de Zimmer, ésta basada también en conceptos sociales, históricos y humanos. Las herramientas que se anexan al trabajo son parte vital en la investigación hecha, puesto que constituyen parte del análisis hecho y parte del mismo resultado, por lo que exponen todo el campo de acción del trabajo y se hace pertinente tomarlas como parte íntegra de la investigación.

3. Fuentes

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. New York, EEUU: W.W. Norton & Company Inc.
- Adorno, T., & Hanns, E. (1976). *El Cine y La Música*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Chion, M. (1998). *El Sonido*. París, Francia: Éditions Nathan.
- Gama González, A. P. (2005). *Efectos y Sonidos de la Guitarra Eléctrica: Aportes a la Composición de Música Incidental para Cine y Televisión*. Bogotá, Colombia: UPN.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas, Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A.
- Tagg, P. (March de 2015). Analysing Popular Music: Theory, Method And Practice. *Popular Music*, 23.
- Tagg, P. (2014). Music Theory Terminology as Ideology. *First International Congress of Numanties (ICoN)* (pág. 40). Kaunas: ICON.
- Valenzuela, D. (2013). *El Universo Sonoro de la Guitarra Amplificada*. Escuela Superior de Música de Cataluña. Cataluña: ESMUC.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. New York, EEUU: Routledge.

4. Contenidos

Analizar la obra de Hans Zimmer y su aporte a la guitarra eléctrica. Esto, en términos generales, es la descripción analítica de los elementos técnicos y teóricos musicales que hacen parte de Hans Zimmer tales como la composición, la instrumentación, la orquestación, la armonía y la producción. Así mismo, se analiza de forma específica el papel que tiene la guitarra eléctrica como instrumento no convencional en la música de cine, que gracias a Hans Zimmer, se incluye de forma natural dentro de los elementos técnicos y teóricos ya mencionados. Estructuralmente el documento contiene:

Introducción: se destacan aquellos elementos y objetivos por los cuales se desarrolla la investigación.

Elementos Teóricos para el Entendimiento Estilístico: una base teórica sobre música de cine y guitarra eléctrica.

Contextualización y Estado de Discusión: Una descripción general del panorama musical y académico bajo el cual se da la investigación y bajo que propuesta metodológica se sigue.

La Guitarra Eléctrica en la Música de Hans Zimmer: se desarrolla el análisis principal del documento y se presenta la adaptación musical como



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

resultado del mismo.

Hans Zimmer - Un Aporte a la Música: Una reflexión analítica dada apartir de los resultados obtenidos y en miras al prospecto que la investigación deja abierto.

5. Metodología

Los procesos metodológicos del trabajo están dados como una investigación cualitativa y documental, acercándose a procesos de recolección de información general en busca de un análisis de tipo analítico-descriptivo.

6. Conclusiones

El aporte de esta investigación radica principalmente en la música de cine, siendo Hans Zimmer el compositor analizado, y en la guitarra eléctrica, que evoluciona con la misma música de cine. Es una vía para que todo interesado pueda profundizar en los infinitos campos de acción de la guitarra eléctrica, y también lo es, para abrir nuevas perspectivas dentro del mundo de la composición cinematográfica. Representa una apertura desde la academia a la exploración musical general y a la comprensión del lenguaje musical y los comportamientos sonoros disponibles en la música de Hans Zimmer. La adaptación musical se inclinó por ejemplificar una forma de desarrollo con la guitarra eléctrica, desarrollo constituido por los elementos adquiridos en la investigación hecha.

Elaborado por: JOAN MANUEL BAEZ CASTRO

Revisado por: NESTOR ROJAS

Fecha de elaboración del Resumen:

28

11

2016

AGRADECIMIENTOS:

Para aquellos que me lastimaron mental y espiritualmente, puesto que me dieron la fuerza necesaria para superar metas como esta. A la música por ser el aire que me permite luchar a diario. A mi familia por todas las lecciones de vida que han ayudado a conducir de mejor forma mi camino y principalmente, a mi madre, Adriana Castro Valbuena, por que gracias a ella soy la persona que soy y sin ella, mi existencia y todo lo relacionado a ella no sería posible; gracias *Mom* por tanto!

TABLA DE CONTENIDOS

- TABLA DE GRÁFICOS.....	8
- TABLA DE TABLAS.....	11
- TABLA DE ANEXOS.....	12
- RESUMEN.....	13
- INTRODUCCIÓN.....	14
1. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA EL ENTENDIMIENTO ESTILÍSTICO....	20
1.1. La Música en El Cine.....	20
1.1.1. Historia.....	21
1.1.2. Instrumentación y Orquestación.....	32
1.1.3. Influencias y Estilo.....	38
1.2. La Guitarra Eléctrica	39
1.2.1. Historia y Construcción.....	40
1.2.2. Técnica.....	47
1.2.3. Efectos y Procesamiento de Señal.....	53
2. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE DISCUSIÓN.....	57
2.1. Simbiosis Musical: La Guitarra Eléctrica y la Música Sinfónica.	57
2.1.1. La Guitarra Eléctrica en el Contexto Musical Sinfónico.....	57
2.1.2. La Orquesta Sinfónica en un Contexto de la Guitarra Eléctrica: El Rock.....	60
2.1.3. La Guitarra Eléctrica en el Cine.....	62
2.2. El Arte como Híbrido Cultural: Estado de Discusión.....	63
2.3. Diseño Metodológico según Contexto.....	65
3. LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA DE HANS ZIMMER.....	68
3.1. Análisis General.....	68
3.1.1. Composición y Producción.....	69
3.1.2. Instrumentación y Orquestación.....	76
3.1.3. Filosofía Musical.....	79
3.2. Análisis Específico de Álbumes.....	81
3.2.1. Pirates Of The Caribbean II & III.....	82
3.2.2. Inception.....	89
3.2.3. The Dark Knight.....	101
3.2.4. The Amazing Spiderman II.....	104
3.3. Adaptación Musical.....	110
3.3.1. Análisis de “Muerte y Transfiguración Op. 24”.....	110
3.3.2. Adaptación “Muerte y Transfiguración Op.24”.....	114
3.3.3. Análisis de la Adaptación para Orquesta y Guitarra Eléctrica de “Muerte y Transfiguración Op. 24”.....	115
4. ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	125
HANS ZIMMER: UN APORTE A LA MÚSICA	
CONCLUSIONES.....	135
REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS.....	138

TABLA DE GRÁFICOS

- Gráfico N° 1: Imagen de un Teatro Nickelodeon - Pag 23
Tomado de: <http://papeldeperiodico.com/2013/04/01/la-esencia-del-cine-el-nickelodeon/>

- Gráfico N° 2: Vitáfono – Pag 26
Tomado de: <http://www.electronica-basica.com/vitafono.html>

- Gráfico N° 3: Pro Tools como software principal para “Avatar” de James Horner – Pag 37
Tomado de: <http://hipertextual.com/archivo/2010/12/mac-y-la-musica-de-cine-ii-componiendo-avatar/>

- Gráfico N° 4: Guitarra Gibson ES-150 – Pag 41
Tomado de: <http://jamieholroydguitar.com/how-to-play-guitar-like-charlie-christian>

- Gráfico N° 5: Guitarra Gibson Les Paul Classic – Pag 43
Tomado de: <http://www.gibson.com/Products/Electric-Guitars/Les-Paul/Gibson-USA/Les-Paul-Classic-Plus.aspx>

- Gráfico N° 6: Partes de la Guitarra Eléctrica – Pag 44
Tomado de: <http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

- Gráfico N° 7: Partes de la Guitarra Eléctrica – Pag 44
Tomado de: <http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

- Gráfico N° 8: Tipos de Puente – Pag 46
Tomado de: <http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

- Gráfico N° 9: Tipos de pastillas – Pag 46
<http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

- Gráfico N° 10: Manejo de Señal en Steve Vai – Pag 55
Tomado de: http://www.guitargeek.com/wp-content/uploads/2013/11/steve_vai_2007.jpg

- Gráfico N°11: Leitmotiv #1 – Pirates Of The Caribbean – Pag 70
Tomado de: Autor

- Gráfico N°12: Leitmotiv #3 – Pirates Of The Caribbean – Pag 71
Tomado de: Autor

- Gráfico N°13: Leitmotiv #2 – Inception – Pag 72
Tomado de: Autor

- Gráfico N°14: Leitmotiv #3 – Inception – Pag 73
Tomado de: Autor

- Gráfico N°15: Leitmotiv #3 – The Dark Knight – Pag 74
Tomado de: Autor
- Gráfico N°16: Leitmotiv #2 – The Amazing Spiderman II – Pag 74
Tomado de: Autor
- Gráfico N°17: Leitmotiv #3 – The Amazing Spiderman II – Pag 75
Tomado de: Autor
- Gráfico N°18: Leitmotiv #4 – The Dark Knight – Pag 76
Tomado de: Autor
- Gráfico N°19: Afinación de la Guitarra en “Jack Sparrow” – Pag 82
Tomado de: Autor
- Gráfico N°20: Tensiones en “Jack Sparrow” – Pag 83
Tomado de: Autor
- Gráfico N°21: Aspectos Técnicos en “The Kraken” – Pag 84
Tomado de: Autor
- Gráfico N°22: Tensiones en “The Kraken” – Pag 85
Tomado de: Autor
- Gráfico N°23: Orquestación en “The Kraken” – Pag 86
Tomado de: Autor
- Gráfico N°24: Orquestación en “Parlay” – Pag 88
Tomado de: Autor
- Gráfico N°25: Síncopa Rítmica en “You Look Good Jack” – Pag 89
Tomado de: Autor
- Gráfico N°26: Dórico en “We Built Our Own Dream” – Pag 90
Tomado de: Autor
- Gráfico N°27: Técnica en “Dream Is Collapsing” – Pag 91
Tomado de: Autor
- Gráfico N°28: Let Ring en “Old Souls” – Pag 93
Tomado de: Autor
- Gráfico N°29: Técnica en “Mombassa” – Pag 95
Tomado de: Autor
- Gráfico N°30: Tensiones en “One Simple Idea” – Pag 96
Tomado de: Autor
- Gráfico N°31: Forma Rondó en “One Simple Idea” – Pag 97

Tomado de: Autor

- Gráfico N°32: Leitmotiv #2 en “Dream Within a Dream” – Pag 99

Tomado de: Autor

- Gráfico N°33: “The Angel Sound” en “A Dark Knight” – Pag 102

Tomado de: Autor

- Gráfico N°34: Glissando Perpetuo en “Why So Serious” – Pag 103

Tomado de: Autor

- Gráfico N°35: Técnica en “There He Is” – Pag 105

Tomado de: Autor

- Gráfico N°36: Técnica en “Cold War” – Pag 108

Tomado de: Autor

- Gráfico N°37: Fragmento #1 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 115

Tomado de: Autor

- Gráfico N°38: Fragmento #2 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 116

Tomado de: Autor

- Gráfico N°39: Fragmento #3 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 117

Tomado de: Autor

- Gráfico N°40: Fragmento #4 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 118

Tomado de: Autor

- Gráfico N°41: Fragmento #5 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 119

Tomado de: Autor

- Gráfico N°42: Fragmento #6 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 120

Tomado de: Autor

- Gráfico N°43: Fragmento #7 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 120

Tomado de: Autor

- Gráfico N°44: Fragmento #8 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 121

Tomado de: Autor

- Gráfico N°45: Fragmento #9 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 122

Tomado de: Autor

- Gráfico N°46: Fragmento #10 “Muerte y Transfiguración/Adaptación” – Pag 123

Tomado de: Autor

TABLA DE TABLAS

- Tabla Nº 1: Etapas de la Historia de La Música en el Cine – Pag 21
- Tabla Nº 2: Instrumentación en diferentes Películas – Pag 34
- Tabla Nº 3: Partes de la Guitarra – Pag 44 y 45
- Tabla Nº 4: Técnicas de la Guitarra Eléctrica – Pag 48 a 53
- Tabla Nº 5: Álbumes en Vivo de Bandas de Rock con Orquesta Sinfónica – Pag 61
- Tabla Nº 6: Instrumentación y Orquestación en algunas obras de Zimmer – Pag 77 a 79

TABLA DE ANEXOS

- Anexo A - Pirates Of The Caribbean II y III (Transcripciones por el autor de Leitmotivs y partes de Guitarra Eléctrica)
- Anexo B - Inception (Transcripciones por el autor de Leitmotivs y partes de Guitarra Eléctrica)
- Anexo C - The Dark Knight (Transcripciones por el autor de Leitmotivs y partes de Guitarra Eléctrica)
- Anexo D - The Amazing Spiderman II (Transcripciones por el autor de Leitmotivs y partes de Guitarra Eléctrica)
- Anexo E - Muerte y Transfiguración Adaptación (Full Score con Adaptación para Guitarra Eléctrica)
- Anexo F - Muerte y Transfiguración - Guitarra Eléctrica
- Anexo G - Inception (HZ Guitar) (.mp3)
- Anexo H - POC (HZ Guitar) (.mp3)
- Anexo I - Spiderman (HZ Guitar) (.mp3)
- Anexo J - The Dark Knight (HZ Guitar) (.mp3)
- Anexo K - Adaptación Full Score (.mp3)
- Anexo L - Adaptación Solo Guitarra (.mp3)
- Anexo M - Marcas Auditivas

RESUMEN

Trabajo de grado que se propone describir los elementos técnicos, armónicos, instrumentales y orquestales implícitos en la obra de Hans Zimmer, quien combina la guitarra eléctrica con la música de cine. A lo largo del trabajo se forma una base teórica sobre la música de cine, la guitarra eléctrica y los elementos teóricos que las constituyen; desde lo histórico y las diferentes etapas de evolución, hasta lo técnico, como la orquestación, la instrumentación, la armonía, la producción y la composición. Repasando múltiples factores de la creación cinematográfica, el documento no solo se atañe a lo musical sino que además, describe características obligatorias a tener en cuenta para quien crea un *Film Score*, tales como el guión, el presupuesto, las herramientas a disposición y las influencias artísticas del director y del mismo compositor. A partir de esto, presenta una adaptación instrumental para guitarra eléctrica sobre la obra “Muerte y Transfiguración Op. 24” de Richard Strauss, esto en pro de dar cuenta de un resultado concreto, a modo de ejemplo, del análisis hecho. Así mismo le permite al lector acercarse a una reflexión analítica sobre la música de Zimmer, ésta basada también en conceptos sociales, históricos y humanos. Las herramientas que se anexan al trabajo son parte vital en la investigación hecha, puesto que constituyen parte del análisis hecho y parte del mismo resultado, por lo que exponen todo el campo de acción del trabajo y se hace pertinente tomarlas como parte integral de la investigación.

INTRODUCCIÓN

¿Alguna vez se ha preguntado que pasaría si no pudiera escuchar? Imagine por un momento que al igual que los sordos tiene su corazón lleno de valor y de pronto decide ir al cine para ver una película sin la capacidad de escuchar lo que la obra audiovisual tiene por presentarle. ¿Sería lo mismo un largometraje sin la música? Piense que la escena es un pirata navegando por el mar y usted decide qué tipo de música está sonando de fondo: si es un tango, probablemente tome un tinte bizarro; si es la obertura de una ópera posiblemente sienta que es una historia de aventura a punto de ser contada; y si es una guitarra eléctrica ¿pensaría que a “Jack Sparrow” le gusta la rebeldía, anarquía, o por que no, el mismo Rock?

Como en muchas cosas de la vida, en el cine existen personas que como estrategias de última generación manejan al público como marioneta sin que este se percate. Estos estrategas se llaman compositores de música de cine y su labor ha estado totalmente ligada al desarrollo del cine como tal. Ahora bien, los prefijos culturales sobre nichos sociales influyen de forma determinante en el tipo de música que el compositor debe usar para con la película. Este tipo de prefijos trascienden a los más minúsculos aspectos técnicos que marcan la diferencia entre un buen score y por ende, un buen film. Así entonces, culturalmente se ha establecido la orquesta sinfónica como la base para la música de cine, entendiendo entonces que una película de amor necesitará de melodías profundas interpretadas por violines o que los sueños tienen más sentido si un arpa los acompaña de fondo. ¿Qué tipo de situación podría entonces evocar una guitarra eléctrica? Por mucho tiempo la guitarra ha sido incluida en scores para cine y siempre, por aquellos prefijos culturales, se ha dejado en un plano opcional para el compositor quién según su bagaje musical y sus influencias estilísticas determina si ésta se maneja de forma protagónica o secundaria mientras que en otros casos, ni siquiera se consiente la idea. Aún así, siempre se ha visto relegada como una opción especial dadas sus condiciones naturales que evocan fuerza en la música y que no en todos los casos es la manera de obtener lo que se busca como compositor.

Hans Zimmer, compositor alemán radicado en EEUU, actualmente se toma como uno de los máximos referentes modernos en lo que a música de cine se piensa. Su arduo trabajo le dan un repertorio de más de 1000 temas y su incesante búsqueda de innovación lo ha llevado a experimentar con múltiples formatos musicales. Teniendo en cuenta que sus inicios musicales se dieron en bandas de rock y pop, la guitarra no podía ser la excepción y gracias a esto se ha establecido un “Sonido Zimmer” característico en orquestación, composición y la que atañe al momento, instrumentación. Consecuentemente, Zimmer ha logrado violar el prefijo cultural que se atañe a la guitarra eléctrica como instrumento con exclusiva tendencia de música moderna y lo ha incluido en su música, de formato orquestal clásico como base, la ha permeado dentro de un nicho no usual para esta y la ha camuflado dentro de su música de una forma que ningún otro compositor antes había logrado.

Para el autor de la presente investigación es más que obligatorio declarar a Zimmer como una influencia inmediata en el pensamiento artístico. Por sus obras, su calidad musical y su profundidad conceptual se establece como un pilar en la música y más aún, cuando se llega al descubrimiento musical del constante uso de la guitarra eléctrica en su música. Planteando que el presente trabajo es una monografía escrita por un guitarrista eléctrico, Zimmer entonces es un punto de convergencia entre dos pilares fundamentales en la vida artística del autor y por eso se toma como objeto de estudio: su innovación con la guitarra eléctrica a partir de la música de cine es de total atractivo como tema de estudio.

En la búsqueda casi enfermiza de material formal que permitiera conocer a fondo el pensamiento artístico de Zimmer a partir de sus elementos técnicos se empezaron a encontrar huecos en el registro académico de la música de Zimmer. El registro escrito sobre Zimmer, no solo biográfico (que aún así no existe) sino también académico es totalmente nulo. Existen infinitas entrevistas sobre su música, proyectos paralelos, lanzamientos oficiales de películas e invitaciones especiales al estudio personal de Zimmer más ninguna toma como eje principal el análisis técnicamente musical de su obra. Aunque circulan por la red muchas transcripciones de su música, ninguna presenta en lo más mínimo

observaciones musicales. Esto más la sorpresa del autor empezaría a plantear la idea de crear algo en relación a él.

Por otro lado, si el análisis musical general de Zimmer de forma oficial es nulo, las posibilidades de encontrar un análisis específico sobre el manejo que éste le da a la guitarra eléctrica son menos que 0. Aunque los diferentes guitarristas con los que Zimmer ha tocado (Johnny Marr, Guthrie Govan, Pat Metheny, entre otros) son máximos iconos en el nicho de la guitarra eléctrica en el mundo, no existe trabajo alguno que detalle la forma de ejecución, los aspectos técnicos o la funcionalidad de la guitarra en la música de Zimmer.

Revisando diferentes producciones monográficas de las instituciones universitarias en Bogotá fue factible encontrar tratados sobre la guitarra eléctrica en la música incidental general: música para cine, música para televisión, música en el teatro y en algunos otros, el enfoque pedagógico establecía nuevas perspectivas de la guitarra en el cine para con la pedagogía infantil, entre otros. Aún así, la mención de Hans Zimmer no existía, por lo que se tomaba ya como segundo antecedente la ausencia de la presencia académica de Zimmer dentro de la educación Colombiana.

Además de visualizar la falta de registro sobre Zimmer, también se encuentra en la búsqueda de referentes bibliográficos que aquellos que plantean como tema la guitarra eléctrica dentro del cine lo hacen desde una perspectiva exclusivamente técnica e inclinada al punto de posibilidades tímbricas a partir de los efectos de procesamiento de señal, lo que debilita aún más la formalidad de la guitarra en el cine ya que no se abordan temas de gran importancia como la orquestación, la instrumentación, las técnicas de composición y la función orquestal de la guitarra dentro de la música. Así bien, se establece como un tercer punto de quiebre la limitación analítica en los aportes dados a la guitarra eléctrica dentro del cine.

Resumiendo entonces los puntos planteados y las ideas encontradas, se radica el problema académico de la guitarra eléctrica dentro de la música de cine, específicamente la de Zimmer. Los huecos estructurales en la biblioteca

general de la literatura para Zimmer, la ausencia del compositor como referente en la educación colombiana dentro de procesos académicos y producciones de investigación y la falta de profundidad en el análisis de la guitarra eléctrica dentro de la música incidental desembocan en una serie de interrogantes académicos aún no solucionados, ya sea desde el punto de vista de la guitarra o de la música en el cine, ambos con infinitos focos de estudio. Recapitulando concepciones e intereses artísticos surge una **Pregunta Problema** que filtra diferentes interrogantes académicos y los traduce en una pregunta investigativa:

“¿Cuál es el aporte hecho por Hans Zimmer a la guitarra eléctrica en la música de cine?”

La necesidad dentro del nicho de la guitarra por conocer la forma en la que Zimmer orquesta la guitarra en su música trasciende la curiosidad y llega a un plano de deber académico. Diferentes son las razones para que la guitarra eléctrica, a pesar de que como cultura evoluciona, no se incluya de forma natural y no pre-juiciosa dentro de música folclórica y sinfónica. El análisis técnico musical de cómo Zimmer la incluye en su música puede ser una respuesta concreta que a partir de aspectos técnicos demuestre la versatilidad idealizada de la guitarra eléctrica. Ahora bien se hace pertinente traducir la presente problemática en objetivos investigativos claros que den una ruta de salida para el análisis que se plantea como necesario. Por tal se establece como **Objetivo General** para la presente investigación :

- Analizar la obra de Hans Zimmer y su aporte a la guitarra eléctrica.

Y como **Objetivos Específicos**:

- Crear una base teórica referente a la relación existente entre la guitarra eléctrica y la música de cine.

- Analizar aspectos generales en la obra de Hans Zimmer a partir de 5 álbumes representativos.

- Analizar los aspectos técnicos musicales de la guitarra eléctrica en los álbumes “Pirates of The Caribbean II y III”, “Inception”, “The Dark Knight” y “The Amazing Spiderman II”.

- Crear una adaptación instrumental para Orquesta Sinfónica y Guitarra Eléctrica de la obra “Muerte y Transfiguración Op.24” de Richard Strauss a partir de los resultados obtenidos dentro del análisis al trabajo de Hans Zimmer.

- Reflexionar analíticamente sobre los elementos artísticos, musicales, académicos, culturales y pedagógicos resultantes de la investigación general.

Dándole forma a la presente investigación guiada por los objetivos ya planteados se establece un **Diseño Metodológico** como mapa de ejecución dentro del análisis, la adaptación y la forma de llegar al mismo como un todo general:

El tipo de estudio planteado es un análisis de tipo analítico-descriptivo-cualitativo, donde a partir de un análisis que tomará como foco de estudio la guitarra y sus aspectos musicales determinados por su ejecución técnica (incluyendo todo lo necesario para el resultado sonoro como efectos, producción general, etc.), el desarrollo armónico en el que se da y la perspectiva funcional desde la cual se interpreta se describirán puntos musicales como el timbre, el pensamiento vertical de la música en determinadas secciones y el papel general de la guitarra envuelta en el contexto. Así mismo, se desarrollarán aspectos de tipo investigativo-prospectivo al plantear una adaptación musical para guitarra eléctrica como estrategia en la formalización concreta del aporte hecho por Zimmer, en la

creación de un resultado pedagógico y como resumen general a la respuesta de la pregunta problema.

El diseño investigativo se dividirá en 4 capítulos principales: 1- Un marco teórico que permita otorgar las bases conceptuales necesarias para el entendimiento estilístico del material que se pretende analizar; 2- La contextualización del escenario donde se busca empapar al lector del estado del arte, la discusión generada por los hechos artísticos y la delimitación conceptual en pro de la ubicación académica apropiada para el análisis; 3- El análisis general y específico que junto a la adaptación musical será el objeto principal con el cual se defenderán los resultados encontrados; y finalmente el análisis pertinente para con las reflexiones implicadas en el acto investigativo y artístico.

Las técnicas de recolección de información variarán según la función para la cual se usan. Para la recolección teórica necesaria en la estructuración de un marco referencial se tomará la literatura de historia del cine y las revistas especializadas de guitarra eléctrica. Esto apoyado por los diversos artículos, documentales, sitios web y trabajos monográficos encontrados en el camino. Para el análisis las técnicas están sujetas principalmente a la materia prima con la que se trabaja: la música. Las transcripciones orquestales de la música de Zimmer funcionarán como fuente del análisis general, medio que otorga un panorama general del manejo de los aspectos técnicos de la música. Así mismo el análisis general se apoyará en entrevistas, documentales y secciones promocionales que toman como eje la música y el proceso de composición. Esto aplicado en múltiples obras de Zimmer. Para el análisis específico los audios grabados en los álbumes Score de las películas serán la exclusiva fuente de información dado el nivel de especificidad necesitado.

* * *

Con el objetivo de seguir el camino generado a partir de la pregunta problema, ahora se inicia la investigación con el primer capítulo.

1. ELEMENTOS TEÓRICOS PARA EL ENTENDIMIENTO ESTILÍSTICO

Como desarrollo conceptual en el espectro general del arte, la diversificación se ha basado en la creación de nuevas visiones a partir de la combinación de tendencias previas, lo que conlleva a la unión de diferentes puntos de vista artísticos que en ocasiones pueden tener distantes argumentos en lo que a la definición de arte se refiere y en cómo ejecutarla.

La guitarra eléctrica dentro de la música de cine es un ejemplo claro de la convergencia de dos mundos estilísticos tradicionalmente vistos como no muy cercanos y que ha resultado en la evolución sonora de grandes compositores como Ennio Morricone, Danny Elfman y en este caso, Hans Zimmer. Así entonces, se hace relevante conocer en detalle la constante evolución de la música en el cine a partir de aspectos técnicos, de producción y en elementos de composición; cómo ésta recurrió a la guitarra eléctrica teniendo en cuenta sus aspectos técnicos más específicos dentro de una necesidad incidental para así permitir la evolución de la misma en un campo nuevo que por ende, Hans Zimmer se ha permitido tomar a su favor para establecer de forma icónica un sonido dentro de la industria de la música para cine.

1.1. La Música en El Cine

“En la música de cine como en la mayoría de los otros fenómenos que se han desarrollado en un periodo de tiempo, nada ha venido jamás de la nada” Wierzbicki (2009). El desarrollo de la música involucrada en el llamado *Séptimo Arte*¹ ha tomado rumbo en conjunto a la estabilización como industria del cine. Influenciada siempre por el movimiento cultural de la época y enfocada cada vez más en el papel de música de cine y no solo un mero acompañamiento sonoro, el camino que ha llevado y por el cual la presente investigación se define en relación a nuevos enfoques dentro de la misma, proviene de etapas

¹ La enumeración de las artes proviene de una clasificación realizada durante el período helenístico, en la cual se fijó como al arte más importante a la poesía. De ella, se argumentaba, provenían todas las demás artes. El cine es el séptimo arte.

de desarrollo histórico. Para entender entonces el desarrollo de la música en el cine, se hace pertinente un repaso histórico en pro de conocer el por qué y el para qué del presente trabajo de investigación.

Antes de abordar los puntos señalados, se hace necesario dar una definición general de qué es el cine en pro de tener un punto de referencia dentro de la investigación .

El cine es una abreviación de la palabra “cinematógrafo”² y “cinematografía”³ que se refiere a la técnica de proyectar fotogramas de forma rápida y constante para crear la impresión de movimiento, resultando en un video o película. Como producto, el Cine también se refiere al contenido audiovisual que puede ser artístico a partir de la narración, la documentación, la captura de por sí, entre otros.

1.1.1. Historia

En el estudio de la historia que hoy desemboca en una música de cine post-moderna, se determinan por James Wierzbicki (2009) cuatro grandes etapas, determinadas una a una por fuertes cambios ya sean científicos o culturales y a partir de las cuales, el autor del presente describirá un resumen de la historia de la música de cine:

ETAPA	NOMBRE	ÉPOCA
Etapa 1	La Música y el Cine Mudo	1894 - 1927
Etapa 2	La música y el joven film de sonido	1894 - 1933
Etapa 3	Música en el “Estilo Clásico” del film de Hollywood	1933 - 1960
Etapa 4	La Música en el periodo post-clásico	1958 - 2008

Tabla Nº 1: Etapas de la historia de la música en el cine.

² Máquina capaz de filmar y proyectar imágenes en movimiento.

³ La creación de imágenes en movimiento como técnica.

Es de acotar la relatividad de los hechos históricos abordados en el presente tema. Como Theodor Adorno, Lucas Gutierrez y James Wierzbicki han proclamado en diferentes trabajos, la imprecisión histórica es parte del relato histórico pues supone la naturaleza humana de por sí en el acto a relatar y su imperfecta forma de contarlo. En ese sentido, Wierzbicki (2009) sostiene que *“Después de todo, la música de cine está más cerca de ser algo líquido y no sólido... Este libro no es LA historia de la música de cine. Más bien, como lo sugiere su título, es UNA historia”*. Esto es, en otras palabras, una forma de dar a entender que el libro es solo una perspectiva dada a partir del conocimiento del autor, mas no una verdad absoluta.

- Etapa 1: La Música y el Cine Mudo (1894-1927)

El diverso camino de la música en el cine se dio junto al mismo desarrollo del cine. Desde la segunda mitad del siglo XIX diferentes personajes estaban en la búsqueda de cómo captar el momento a través de una imagen en retrato viva. La época de la pintura empezaba a convertirse en la época de la fotografía y junto a esta, la búsqueda del movimiento en la imagen. Thomas Alva Edison aportó el Kinetoscopio⁴, gracias al cual los hermanos Auguste y Louis Lumière completaron su Cinematógrafo con el que en Diciembre de 1885 en París, hicieron la primera proyección pública de imágenes en movimiento, creando así un telón, un cuarto oscuro, una audiencia y, siendo el objeto de estudio del presente, un nuevo espacio para la música, la música para cine.

Aunque es incierta la presencia de un pianista acompañando la proyección de los hermanos Lumière en aquel Diciembre, se hace inoficioso el dato específico de si existió o no la música dentro de aquel café parisino puesto que el asombro por el desarrollo tecnológico del Cinematógrafo nublaba el hecho de si la música existía como tal dentro de la proyección. El mundo jamás había visto imágenes con vida y en las descripciones de periódicos y revistas de la ciudad, el enfoque era totalmente visual, la música no era preponderante.

⁴ La gran diferencia entre el Kinetoscopio de Edison y el Cinematógrafo de los hermanos Lumière era el tamaño, peso y capacidad de la máquina misma. Además, los hermanos Lumière crearon el contexto indicado para permitir una audiencia, mientras que Edison se limitaba al mero espectáculo científico.

En la primera década del “Nacimiento del Cine”, la música cumplió un papel meramente acompañante. Es bien conocido que el cinematógrafo generaba un ruido algo incómodo por usar la manivela como medio de funcionamiento, así que la música funcionó como máscara del estresante sonido. Un hecho interesante a analizar puesto que demuestra cómo los imprevistos e infortunios desencadenaron grandes eventos en la historia general.

Luego de cruzar el Océano Atlántico y después de que la palabra se esparció por el mundo, en EEUU surgiría la casa del nicho que el cine necesitaba para iniciar la solidificación de su importancia artística: Los teatros Nickelodeon.

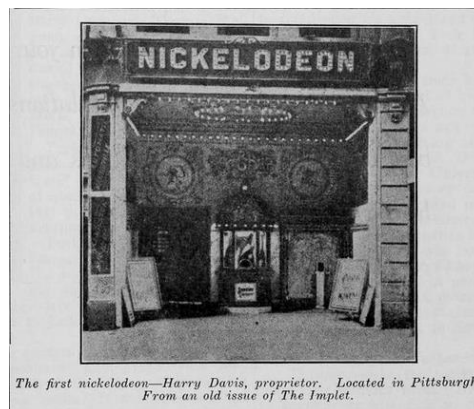


Gráfico N° 1: Imagen de un Teatro Nickelodeon.

Tomado de: <http://papeldeperiodico.com/2013/04/01/la-esencia-del-cine-el-nickelodeon/>

Allí se cimentó el cine como medio de entretenimiento y por ende, la música de cine tomaba rumbo gracias a los pianistas acompañantes que usaban “*Cue Sheets*⁵”. Estos se establecieron gracias a las constantes críticas de la prensa especializada que a su vez, se iba consolidando junto al cine. En tales críticas se aconsejaba qué tipo de obras tocar, cómo y además se añadían tips para los pianistas acompañantes. El formato aún se limitaba al pianista en vivo que acompañaba el aspecto visual. Las obras podían ser desde andantes y agitados hasta suaves vals y dramáticos minuetos, una clara influencia europea.

⁵ Una serie de recomendaciones musicales para cada proyección cinematográfica dirigida a los músicos acompañantes. Guiaban paso a paso y con obras específicas la labor y forma de la música.

Siendo necesario el cambio de infraestructura para el crecimiento general del cine como industria, los teatros Nickelodeon, teatros que fueron la meca del entretenimiento rural a inicios del siglo XX, ahora pasaban a un segundo plano puesto que los grandes teatros dirigidos exclusivamente a la proyección del cinematógrafo ahora eran la fuente principal de ingresos para la industria; esto teniendo en cuenta que el cambio de cortos a largometrajes supuso el cambio obligatorio de sala. La música no se podía quedar atrás y el formato a usar fue la orquesta, pensada ya por su trabajo en las óperas⁶. Los *cue sheets* se volvían mucho más precisos al punto en el que era un trabajo del medio crear *cue sheets* a partir de un bagaje musical y bibliotecas especializadas. El repertorio para la época seguía siendo europeo y poco a poco la labor de quienes creaban *cue sheets* conduciría a la composición de *scores*⁷.

Es entonces cuando la Primera Guerra Mundial golpea al mundo y su impacto sobre el cine y sus diferentes corrientes estéticas resultaría, a pesar de todo, en obras que marcarían escuela en el Expresionismo: “El Nacimiento de una Nación” e “Intolerancia” por parte de EEUU y “El Acorazado Potemkin” y “Octubre” por parte de Europa, continente que perdió su privilegiado primer puesto en la industria internacional del cine como efecto de la guerra. El *score* de “El Nacimiento de una Nación” fue escrito por Joseph Carl Breil, sobre el cual Wierzbicki (2009) recalca al citar a Charles Berg: “*Estableció la orquesta sinfónica como invitado permanente del palacio de la imagen*”. Así entonces, el panorama estaba en espera ya, de la aparición del vitáfono.⁸

La definición apropiada hasta este punto sobre el cine mudo y su relación con esta etapa recae en que el film tomado exclusivamente como proyección de imágenes aún no contaba con sonido propio. La labor del piano se tomaba como un acompañamiento y un vocero relataba las películas (en especial por

⁶ Es pertinente aclarar que antes del uso de orquesta en grandes teatros, diferentes formatos habían probado suerte en el cine. Algunos cuartetos, diferentes pianos e instrumentos de cuerda se usaron para acompañar proyecciones, pero el piano era lo más usual y dentro del movimiento general, se pensaba el cine con este instrumento.

⁷ El *Score* o *Full Score* es la música de cierta obra (cinematográfica o en su defecto musical) escrita en su totalidad. Incluye todos los aspectos técnicos relacionados. Generalmente se usa el término para referirse al papel que contiene la partitura escrita.

⁸ Primer sistema de cine sonoro con el cual se grababa por separado a la banda sonora y luego se reproducía sincronizadamente con el material visual de la película.

aquellos inmigrantes y analfabetas de la época), pero aún no existía una relación para la audiencia entre la imagen y el sonido como un todo. Más bien, se tomaba la música como una forma de no durar 20 minutos aproximadamente en silencio escuchando una manivela girar. Esta música se desarrolló por su cuenta a partir del desarrollo conceptual del cine, pero aún se tomaba por cine mudo.

- Etapa 2: La música y el joven film de sonido (1894 - 1933)

En cuanto a la relación temporal entre la primera y segunda etapa marcada por el autor del presente trabajo de investigación y en relación con la indicada por Wierzbicki (2009), es necesario diferenciar el contexto de las etapas: Mientras el cine mudo se desarrollaba conceptualmente desde 1885 hasta la llegada del fonofilm en la década de 1920 usando el manejo de imagen, técnicas de edición y manejos de cámara, primeros planos, travelling y diferentes técnicas de grabación dejando por fuera del concepto el sonido, el cine sonoro buscaba tecnológicamente la forma de capturar el sonido y hacerlo parte del mismo. Ambas tendencias tomaron camino en las primeras tres décadas después de la primera proyección pública en diciembre de 1885.

Aquellos eventos que marcaron puntos de flexión en la historia del cine sonoro fueron dados por avances tecnológicos. En primera instancia apareció el fonofilm, elemento que lograba capturar sonido sobre la misma cinta de la imagen y así arreglaba problemas de sincronización audiovisual y de amplificación. Desde tal, múltiples escenas de diferentes películas eran grabadas mientras un grupo de músicos tocaba de fondo y a su vez, grababa el audio de la película. Pero sería con el vitáfono con el que se marcaría el inicio de la realidad auditiva en el cine. En 1927 los estudios Warner Bros invertirían gran parte de su capital para renovar con el vitáfono. Fue en este mismo año cuando una de las películas más exitosas catapultaría a la fama el sonido dentro del cine y por ende, desembocaría en la futura re-invenición del papel de la música, aspectos técnicos de grabación y un desarrollo conceptual sonoro de *score*. Ésta se establecería como la primera película con sonido propio: "El cantante de Jazz".

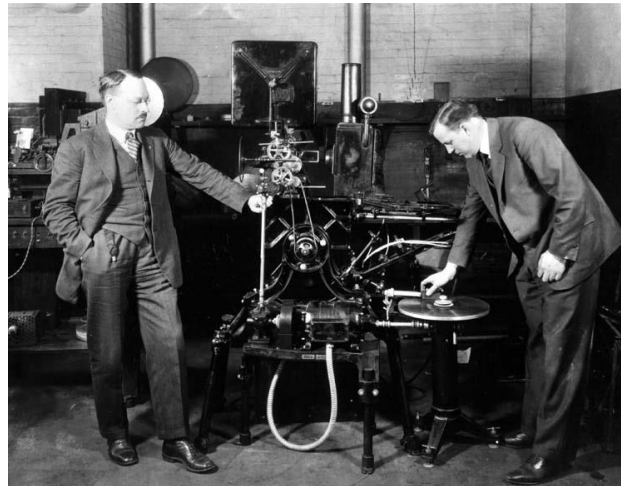


Gráfico Nº 2: Vitáfono

Tomado de: <http://www.electronica-basica.com/vitafono.html>

El cine sonoro se caracterizó por su estrecha relación con la necesidad tecnológica de avance. Teniendo en cuenta que desde mediados del siglo XIX el humano estaba en búsqueda de capturar el sonido, la culminación con “El Cantante de Jazz” representó no solo un avance en el cine sino también, un avance en la humanidad. La música se redefinió en un campo de acción que la tomaba como un segundo plano y ahora se planteaba la inquietud del porvenir. Era el momento indicado de tomar todas las influencias europeas musicales y recalcarlas con precisión y detalle en lo que sería el periodo de estilo clásico en la música de cine. La grabación de audio abriría las puertas a la música de cine como ciencia.

- Etapa 3: Música en el “Estilo Clásico” del film de Hollywood (1933 - 1960)

Después de que el cine como industria ya se había establecido dentro del quehacer cotidiano y que el “*What’s Next?*” (¿Qué viene?) era el gatillo que se necesitaba para el avance del cine como ciencia, llegaría la “época dorada del cine” y por ende, la época dorada en la música de cine. A pesar de que los hechos convergen en ironía cuando se recuerda que para la época el mundo

estaba en la Gran Depresión⁹, fue precisamente la esperanza puesta en el cine como medio externo a esta crisis la que sostuvo la industria y por el contrario, generó empleos masivos dentro del medio, entre ellos, los músicos como beneficiarios.

Entre toda la parafernalia sobre el “caos” general que rondaba por el mundo como previo aviso a la Segunda Guerra Mundial, surgió el “Estilo Clásico” en el cine y así mismo, en la música de cine. El estilo clásico eran *“films que en el recorrido no dejaban que los miembros de la audiencia especularan sobre los personajes”* Wierzbicki (2009). Así entonces, la música incluiría dentro de si misma diferentes elementos que crearían un espectro sonoro general del Estilo Clásico: El uso de *“Leitmotivs”*¹⁰, un alto grado de sincronización entre la música y las acciones detalladas de la historia, correspondencia entre la intención musical y el contenido implicado de la narrativa y el uso selectivo de música no diegética¹¹. El objetivo de la música siempre fue claro y en el contexto se convirtió en una regla: La música es hecha para que intencionalmente sea escuchada por la audiencia más no escuchada conscientemente. Así lo citaban en la época:

“La música debe ir junto a la historia para mejorarla. No debe ir en primer lugar o sino sería perjudicial para el film”

Alfred Newman (1937)

Teniendo en cuenta que pueden ser factores obvios para un lector con estudios en música, gracias a ésta época precisamente es que hoy en día son elementos cruciales y vitales en la definición del papel de la música de cine. Así mismo, el pensamiento orquestal fue expandiéndose al punto en el que existen registros de conversaciones exploratorias entre estudios como MGM y

⁹ La Gran Depresión fue una crisis económica mundial que inicio el 29 de Octubre de 1929 por el desplome de las acciones en la Bolsa de Valores.

¹⁰ El Leitmotiv es un motivo melódico que representa un personaje, un pensamiento o una historia narrada. Más adelante se abordara como tema técnico dentro de la presente investigación.

¹¹ La Música no diegética se refiere a aquella música de la película que de fondo que no es escuchada por los personajes puesto que hace parte de la narración mas no de la historia narrada.

Paramount con compositores que han hecho parte de la definición universal de la música como Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Su no vinculación en proyectos fílmicos se generó por la necesidad empresarial de los estudios de contratar compositores que entendieran el medio, el papel de la música y en especial, no necesitaran de tiempo para permitir que su inspiración llegara, como algunos de ellos demandaron.

Una vez definidos diferentes conceptos básicos en la música de cine, llegaría la Segunda Guerra Mundial, la televisión a los hogares estadounidenses y una oleada masiva de scores originales para música de cine. Hechos que desde una perspectiva general no abarcan relación alguna, para la música implicarían una premonición del capítulo en el que se iniciaría una lucha por re-significarse como arte. Siendo la Gran Depresión una etapa fructífera para el cine como industria por lo que representaba para aquellas familias que a un relativo bajo precio podían acceder a un mundo que los alejaba de los problemas sociales de la época, la Segunda Guerra Mundial se reflejó en el cine de la misma manera, llegando a ser 1946-1949 una de las épocas con más ingresos jamás registrados en toda la historia del cine. Esto reflejado en la música incidió en que los más grandes y finos compositores de la época generaban diferentes scores para las múltiples películas de los estudios de grabación, por lo que la cantidad empezó a desbordar la capacidad de absorción de calidad que tenía la audiencia: Se estancó la música en el cine y la televisión como nuevo centro de entretenimiento en la sala de las familias desembocó en una crisis artística y filosófica del papel de la música. No era un tema sobre técnica, orquestación o dirección musical como diferentes lectores músicos pueden esperar resolver sobre la definición en la historia de la música de cine, puesto que lo realmente significativo en los procesos que resultaron en ejecuciones técnicas históricas es aquello que estaba detrás de la técnica: el pensamiento general de la vida, la música y el arte, directamente influenciado por el contexto de los años. Escrito por críticos musicales:

“Como crítico de música de cine, estoy en la obligación de ver 3 films por semana, pero no estoy al tanto de algún avance artístico marcado en el desarrollo del cine mudo al cine sonoro... ..es de nuevo una

muestra de nuestros tiempos artísticos – El avance de técnicas e innovaciones físicas más allá del para qué pueden servir: Cuando no tienes mucho que decir, tienes que experimentar.”

Hans Keller (1954)

En consecuencia la prensa empezó de una forma bastante cruda a describir funciones en el resultado musical de una película, todo generalizado por la crítica a la música como artefacto de trabajo en Hollywood y parte íntegra de la película. Así, se generó un debate sobre el papel del orquestador en comparación al compositor, puesto que si existía un débil trabajo de composición, la orquestación se encargaba de arreglar las piezas en pro de la película. Si por el contrario, la composición era de gran calidad más la orquestación presentaba un simple y poco diciente trabajo, el resultado sería malo según los ojos de los críticos, así que por un tiempo se discutió sobre precios, horas de trabajo y resultados en ambos cargos: Compositor vs. Orquestador. A esto era también necesario sumarle la discusión de si la música era realmente productiva como arte de por si ya que la perspectiva de los críticos se basaba en la música de concierto, por lo que el papel quedaba relegado a una música que no lograba llamarse como tal por no tener las cualidades necesarias para ser de concierto. Así entonces, los compositores encontraron una salida que lograba anular todas las discusiones y presentaba el final de los debates en búsqueda del inicio de la última etapa en la música de cine: Se publicaron álbumes con la música de cine demostrando así que la música lograba describir personajes, introducirse dentro de sus guiones mentales, acompañar de forma respetuosa la película y aún así, seguir siendo una música de calidad lo suficientemente madura como para ser reproducida de forma independiente.

Aquí entonces terminaría la etapa que definiría el Estilo Clásico en la música de cine marcado por la estandarización de términos universales dentro de la labor de la música como arte que acompaña y re-define al cine. Un vez sentados los parámetros llegaría el periodo Post-Clásico.

- Etapa 4: La Música en el Periodo Post-Clásico (1958 - 2008)

Acudiendo al término Post como lo subsecuente a una serie de hechos marcados en una etapa, el periodo Post-Clásico en la música de cine caracterizado por ser el periodo más largo marcado dentro del marco temporal en la presente investigación debido a su masiva absorción y recíproca devolución de información, usa como factores determinantes en la clasificación del mismo aquellos inclinados a la fuerte exploración, inclusión de nuevas músicas, nuevas técnicas y mayor estabilización de la música como arte.

Para entender el porqué del periodo es clave determinar algunos hechos contundentes de la época: Post-Segunda Guerra Mundial; The Beatles, Jimi Hendrix, la televisión, la Guerra de Vietnam, El término Pop como cultura músico-social, entre otros. El cine como industria se vio afectado a su manera, al igual que la música.

Por un lado, el contexto sobre el arte, la sociedad y la vida de por si empezaba a tomar un nuevo rumbo. La juventud y el movimiento Hippie aportaron grandes re-significaciones a la música y al cine puesto que una sociedad que ahora buscaba libertad de pensamiento, de elección y del famoso dicho “amor y paz” no podía seguir consumiendo un producto pensado por productores de cine que habían iniciado su carrera hace 20 o 30 años y no lograban entender como renovar su empresa (teniendo en cuenta que el cine al final de la etapa del Estilo Clásico pasaba por una crisis; en la música era de tipo creativa). Además varios productores se habían alejado de la industria como resultado de la guerra, las fluctuaciones económicas y la llegada de la televisión. Así entonces, el campo se abrió a los jóvenes productores quienes no sabían cómo trabajaba el medio musical, pero sí sabían cómo debía trabajar. La inclusión de la cultura pop, como arte, como hit, como nuevo significado no solo musical sino cultural que definía rasgos sociales, tendencias de nichos y revolucionaba el sonido usual con nuevos grupos pop como The Beatles y en términos de producción creaba nuevos espectros sonoros como Jimi Hendrix con la guitarra eléctrica, – objeto de estudio del presente trabajo

de investigación – influenció la forma de ver la música de cine: aparecería el *Pop* dentro del *score* general del cine.

En cuanto al cine como industria y ciencia independiente, por los siguientes 40 años, la gran masificación de información y la directa influencia del movimiento cultural de cada década desembocó en un cine masivo con diferentes escuelas, tendencias y enfoques. A medida que empezaron a pasar los años los directores empezaron a tener diferentes perspectivas. Algunos se inclinaban por el negocio directo con los estudios que los contrataban, llamados directores de industria, otros se apropiaban de su papel como artistas y eran llamados directores independientes o bien, directores como Steven Spielberg pasaban de ser directores independientes a ser directores comerciales contratados por estudios. Apareció el Blockbuster como mercadotecnia para la industria y las secuelas se convirtieron en algo cotidiano. Los géneros se masificaron y las escuelas técnicas se definieron como personales por lo que cada director representaba una diferente forma de ver los films y por ende una diferente técnica para ejecutarlos. Tras varias décadas de trabajo arduo por parte de la industria y con la llegada de la internet, la red global y la masificación de información, el cine ahora representa como séptimo arte, una forma audiovisual de representación de historias y que según la cultura, la sociedad, el nicho o la persona se puede tomar como artístico, de Hollywood, independiente, científico, documental, entre muchos otros.

Por tanto, la música también sufrió una explosión de influencias: nació el punk, el rock progresivo, el metal, la era disco, el grunge, el jazz y sus etapas gracias a Miles Davis, la balada americana, entre muchos otros. La masiva y gigante ola de información acarreada en estas últimas décadas emergió de formas tácticas dentro de la música de cine. La definición de *Score* sufrió cambios siendo en diferentes ocasiones bandas de rock o artistas solistas los encargados de crear el *Leitmotiv*. El formato sinfónico no solo se expandió sino que se vio alterado en su propio sonido gracias a la aparición de la edición digital de sonido. Parte de la labor del compositor se extendió a la edición y mezcla musical (papeles generalmente relegados a ingenieros). El MIDI abrió

puertas a una nueva etapa sonora donde la labor del músico podía ser reemplazada en tanto se refiere al músico como aquel que ejecuta música. Así entonces, la música ahora se piensa de manera más específica a partir de un mundo universal de infinitas opciones.

* * *

Con el objetivo de entender de manera completa cada uno de los componentes dentro del sonido Zimmer, es necesario recalcar el valor de la historia del cine como gran origen de las decisiones musicales, técnicas y filosóficas según el guión de lo que se entiende en Hans Zimmer como compositor, puesto que los elementos obvios dentro de la música de cine hoy en día se generaron como resultado de situaciones sociales (fuesen buenas o malas) sin las cuales, sería imposible entender cual es el papel de Zimmer en una industria de más de 100 años y cual, por ende, ha sido su aporte a la guitarra eléctrica.

Ahora bien, con un repaso histórico de la música en el cine, es determinante definir conceptos técnicos y acercar al lector a nociones básicas de enfoque en lo que a manejo musical en el cine respecta.

1.1.2. Instrumentación y Orquestación

Entendiendo la instrumentación como la elección y el conocimiento general de los instrumentos musicales en cuestión y sus propiedades y capacidades específicas como timbre, registro, técnicas, capacidades sonoras, formas de ejecución, entre otros, y la orquestación como *“El arte de manejar la instrumentación”* Linares (2014), haciendo hincapié en la administración general de recursos técnicos específicos de cada instrumento en pro de un sonido global como un único instrumento, pensándose así la música como un resultado único donde la orquesta, banda de rock o cuarteto, como ejemplo, se piensan como un instrumento único a partir de la correlación de funciones musicales entre instrumentos individuales, el estudio de ambas dentro de la música de cine es un factor definitivo puesto que la orquestación *“es similar a la armonía, a la melodía o a otro cualquier parámetro de la música”* Adler (2006).

- Instrumentación

En cuanto a la Instrumentación dentro de la Música en el Cine, la lista es tan infinita como el número de películas hechas en toda la historia. Teniendo en cuenta que el cine no solo se reduce a la presencia de Hollywood en el mundo, la presencia de música pop anglo, rock, jazz, música folclórica, góspel, música sinfónica y orquestal, electrónica, entre muchos otros más, la instrumentación es tan variada que el énfasis se da más en el para qué de la elección instrumental y cómo ésta decisión se ve influenciada por el contenido del guión, el nicho al que se pretende llegar y en algunos casos, la posición geográfica de la producción en relación al contexto social.

En los films latinoamericanos la elección instrumental suele ser dada por la misma cultura nacional. El cine colombiano suele incluir en sus scores una instrumentación folclórica, lo que desemboca en una gama amplia de instrumentos culturales y por ende capacidades sonoras, requisitos técnicos, entre otros. Aunque en EEUU la base suele ser la orquesta sinfónica, los compositores han optado por incluir nuevos espectros para puntos específicos de la película. Danny Elfman para la película “The Frighteners” usó un clavecín junto a una guitarra acústica de 12 cuerdas en el Intro. En Europa, el director inglés Danny Boyle usó para su controversial película “Trainspotting” bandas de jazz, música electrónica y pop anglo con un sonido ochentero¹² teniendo en cuenta que la película fue producida a mediados de los 90’s.

Con el objetivo de brindar una visión panorámica de las infinitas posibilidades sonoras para la música en el cine a partir de lo ya hecho, en la siguiente tabla se indica la instrumentación seleccionada para ciertas películas y cómo se dio el uso técnico característico de los instrumentos, sin tocar aún, el tema de la orquestación que implica un análisis general.

¹² Las características del sonido “Ochentero” son el uso de grandes reverberaciones para sonidos percusivos electrónicos, voces dobles, bastante uso de sonidos de sintetizadores y armonías vocales constantes.

Película	Año	Director - Compositor	Instrumentación/ Formato	Técnica
Harry Potter and The Sorcerer's Stone	2001	Chris Columbus – John Williams	Orquesta Sinfónica.	La orquestación como principal técnica en el sonido de Williams. Alabado por sus obras, Williams posee una gran influencia clásica y romántica en relación a su forma de orquestar.
Tron: Legacy	2010	Joseph Kosinski – Daft Punk	Orquesta Sinfónica/Synths/ Moogs	La combinación del synthpop y la música orquestal. Los synths y Moogs por sus timbres se toman como paralelo al trabajo orquestal.
The Good, The Bad & The Ugly	1966	Sergio Leone – Ennio Morricone	Orquesta/Coro -Voces/ocarina/ guitarra eléctrica (entre otros)	La asignación instrumental a personajes del guión. Uso del silbido, pizzicatos, canto a la tirolesa y disparos como repertorio técnico en la instrumentación.

Tabla Nº 2: Instrumentación en diferentes películas.

La infinidad de posibilidades dentro de la música en el cine se debe a que el séptimo arte como *arte universal* de contenido libre que no discrimina por gustos, religiones, razas o posiciones geográficas necesita para sí mismo de un trabajo musical igualmente universal. Por ende la Instrumentación como forma

de llegar directamente a la audiencia es igual de variable a la misma audiencia. Es claro que existen cánones pre-establecidos en la Época del Estilo Clásico en la Historia de la música de cine. Uno de ellos es el uso de la orquesta sinfónica, pero este se estableció hace más de medio siglo, por lo que en la época actual donde la masiva muestra de información ha llevado a una multicultural diversificación en diferentes ámbitos del humano como tal, la música necesita por responsabilidad a su mismo significado, seguir el momento mundial como representación de lo que de por si es, una expresión cultural. Así mismo y como Adler (2006) lo cita: *“El arte de orquestación es, por necesidad, muy personal”*.

- Orquestación

Las referencias usadas en la presente investigación acerca de la orquestación han tenido en común la relatividad artística con la que se dieron cada una en su momento. La orquestación como arte representa el enfoque que un compositor le quiera dar a su música. Por tanto, la labor de orquestación es igual de importante a la de composición. A partir de recursos técnicos de instrumentación como pizzicatos, fortes, crescendos, ligaduras, staccatos, cambios de señal por efectos, bendings, divisis, non divisis, ecualizaciones, patrones rítmicos, instrumentos preparados, pedales, rudimentos, fills, paneos, cortes de edición, fades, compresiones (estos 4 últimos como ejemplo de instrumentación moderna¹³) entre infinitos más, la orquestación ha tomado un papel descriptivo que en el cine se ha usado a favor de las escenas, valiéndose de esta para describir sentimientos, situaciones o pensamientos implícitos en la película.

Un factor de gran importancia en la actual visión de orquestación dentro de la música para cine son los procesos de producción: grabación, mezcla y masterización. Tales han permitido a los compositores la creación de nuevos universos sonoros donde a partir de la instrumentación, la orquestación resalta leitmotifs, patrones, etc, y la producción permite una mezcla sonora más

¹³ La aparición de la edición digital, mezcla y mastering implicó una nueva área de trabajo dentro del pensamiento orquestal: la producción.

controlada, la combinación de formatos masivos y la búsqueda de una ejecución mucho más limpia. Como ejemplo global de las capacidades orquestales en la música para cine, se toma como referente el álbum de James Horner “Avatar” hecho para la película homónima.

Siendo Horner un compositor con trabajos previos inclinados al mero concepto de orquesta, para Avatar¹⁴ como película se tomó en la producción general la idea de crear un nuevo mundo. No solo en lo musical, para la producción general se escribió un idioma nuevo, se crearon nuevas técnicas de captura digital y en la música, se partió de ésta idea para revolucionar el trabajo usual de Horner. Como instrumentación general se tomó a la orquesta sinfónica y se le agregaron instrumentos de percusión étnicos, coros femeninos, masculinos, sintetizadores, voces tribales entre otros. Según Neotheone (2010):

“James Horner ha tenido que cambiar su chip por la imposibilidad a todos los niveles, de ejecutar la música que requería el film de la manera tradicional. La enorme cantidad de instrumentos étnicos, voces tribales, sonidos y música sintetizada lo hacía imposible. Todo unido para crear lo que se ha dado por llamar “el sonido de Pandora”, le ha obligado a ello. La riqueza sonora de la partitura de “Avatar” es tan grande, que la sincronía entre elementos digitales pregrabados con las partituras orquestales era una exigencia del trabajo, si se quería que saliera bien. Había que tener maquetas e ideas previas musicales sobre las que trabajar y que los productores del film supieran cuál era la dirección que tomaba la música. Mac OS X, aunando mediante Rewire la ejecución de ProTools HD y Sibelius, ha sido la combinación perfecta para ello. No sólo para este propósito, sino que el propio compositor y su equipo han usado esta conjunción como herramienta de trabajo, para poder componer, orquestar y montar toda la música y lo que esta pedía para acompañar a la acción.”

¹⁴ Dirigida por James Cameron y publicada en 2009.

En consecuencia, James Horner usó la orquestación “clásica” para los leitmotivos principales, melodías contrapuntísticas entre voces, ornamentaciones percutivas, pedales armónicos con cuerdas pulsadas y más recursos técnicos usuales en el manejo de orquesta, mientras que la orquestación “moderna” se empleó en relación a la combinación de formatos, la imposibilidad de grabar diferentes texturas sinfónicas a la vez y que en conjunto se tomó como un trabajo de orquestación general para dar como resultado, “el sonido pandora”¹⁵.

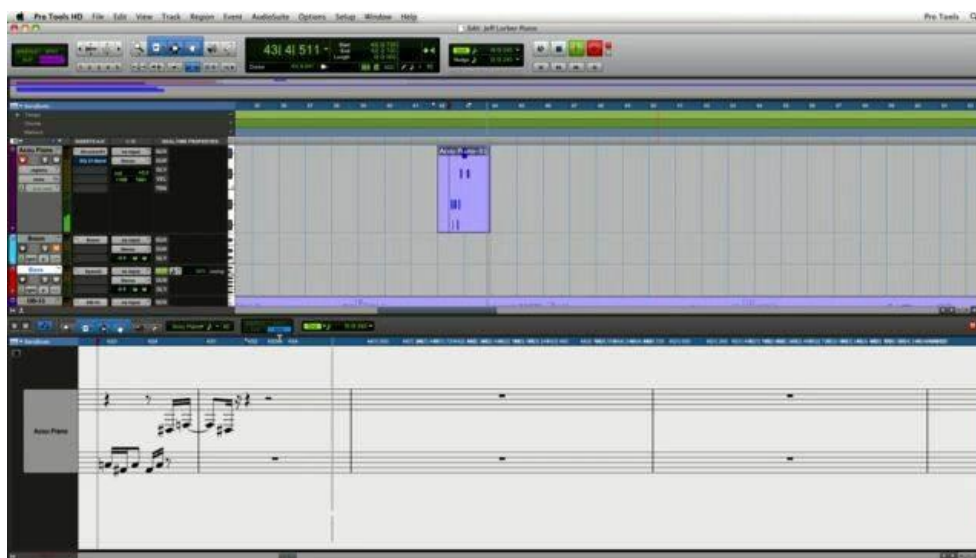


Gráfico N° 3: Pro Tools como software principal para “Avatar” de James Horner.

Tomado de: <http://hipertextual.com/archivo/2010/12/mac-y-la-musica-de-cine-ii-componiendo-avatar/>

Resumiendo los puntos, la orquestación ha jugado un papel de vital importancia en los *scores*. Su manejo global de “el cómo” y el “para qué” dentro de los instrumentos que hacen parte del formato general es tan importante como el “por qué” y el “cuándo” del mismo guión de la película. Ahora bien, la pregunta de cómo orquestar se ve influenciada por trabajos previos (como en el arte en general) y se toma como pertinente la claridad en las influencias de la música en el cine.

¹⁵ “El Sonido Pandora” es acuñado por James Cameron, director de la película, al espectro sonoro general escuchado en el Score de Avatar.

1.1.3. Influencias y Estilo

Teniendo en cuenta que el pensamiento estándar en la música de cine se inclinó a la orquesta desde la época dorada de Hollywood en plena depresión, la forma de manejar este instrumento se determinó por lo hecho hasta el momento. Para aquella etapa dentro de la música orquestal se terminaba un periodo post-romántico y luego de haber vivido cerca de 3 siglos con *Cue Sheets* que usaban piezas clásicas, barrocas y románticas para el acompañamiento musical de los films, la orquesta heredaría tal influencia. Por ende, el trabajo orquestal en el cine se ve marcado por el manejo de la música desde la visión barroca y clásica respecto a formas de construcción musical en muchos casos y en otros tantos, la orquestación de gran poder técnico y pensamiento de Leitmotivs, heredado de la escuela romántica.

Como ejemplo contundente del impacto de la música clásica en la música para cine es pertinente analizar diferentes casos en múltiples compositores. Alexandre Desplat, ganador de un Premio Oscar por su trabajo en “The Grand Budapest Hotel” recurrió al uso directo y acreditado del Segundo Movimiento de la Sinfonía N°7 de Ludwig van Beethoven, el Concierto para Piano N° 5 del mismo y el Primer Movimiento de “Marriage of Figaro Overture – Clarinet Concert” de Wolfgang Amadeus Mozart. Estas obras fueron re-grabadas para el Score general de la película, por lo que la conjunción entre obras de Desplat y las obras clásicas escogidas en un mismo álbum recalca un homenaje por parte del compositor hacia sus influencias musicales. En una entrevista a Desplat donde se le relaciona con John Williams por su trabajo en Harry Potter, la construcción del famoso Leitmotiv en “Hedwig’s Theme” y cómo sus influencias lo han afectado como compositor, él cita:

“Yo siempre me sorprendía cuando estaba con amigos, mientras estudiaba música, y no eran capaces de escuchar Stravinsky, no lo entendían. Al mismo tiempo iban al cine a escuchar la música de Star Wars o Encuentros Cercanos del Tercer Tipo... ...John Williams fue uno de los que me mostró

*una forma de escribir música contemporánea influenciada por
el trabajo clásico del siglo 20”*

(Desplat, 2011)

John Williams por su parte se ha catalogado como un neo-romántico al demostrar una gran influencia de compositores como Richard Wagner, Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold. El concurrente uso de Leitmotiv¹⁶ en la música de Williams se ha enlazado a personajes , como ejemplo la “Marcha Imperial” de Darth Vader en “Star Wars”; a objetos, “El tema del Arca” en “Raiders of The Lost Ark”; a criaturas, “Fawkes” en “Harry Potter and the Chamber of Secrets”; entre otros. En efecto el trabajo de Williams es considerado por muchos como la herencia de la música clásica aplicada en el mundo moderno.

Por éstas múltiples características que se replican en muchos de los hoy compositores para cine, la música clásica y romántica es una clara influencia en el trabajo musical dentro del séptimo arte. A pesar de que como anteriormente se capituló, la música popular, el jazz, el rock y otros más han participado del cine, el canon global en la música de cine es el orquestal y a partir de este se incluyen nuevas corrientes que como ornamentación, agregación y en algunos casos, estructura principal, forman parte del Score general en una película.

1.2. La Guitarra Eléctrica

Después de un recuento global de la participación de la música en el cine, el segundo objeto de estudio en la presente investigación es la guitarra eléctrica. A partir de ésta se retomarán aspectos técnicos, históricos y aplicativos de la misma en pro de ampliar el marco teórico general como referente a la hora de entender su uso en la música de Zimmer.

¹⁶ El término se relacionó en la época del romanticismo principalmente al trabajo de Wagner en sus obras dramáticas.

La guitarra eléctrica es un instrumento musical de cuerda pulsada (6 cuerdas) donde se usa la inducción electromagnética para amplificar el sonido generado por medio de un amplificador. Surge en la tercera década del siglo XX como necesidad en los músicos de ampliar su capacidad sonora y es un derivado de la guitarra acústica usada para la música clásica, española y popular, entre otros. El origen de la guitarra acústica a pesar de su imprecisión data desde la era antes de Cristo, esto teniendo en cuenta que la relatividad de su origen se da porque el instrumento resulta como un híbrido algo difuso de diferentes instrumentos de cuerda pulsada que desembocarían en lo que hoy se conoce como guitarra. Ahora bien, siendo específicamente la guitarra eléctrica el objeto de estudio en este punto de la investigación, se presentará una introducción histórica de la misma y de cómo su construcción se fue desarrollando a través de los años.

1.2.1. Historia y Construcción

En la década de 1920, cuando el cine se establecía como industria de entretenimiento global y el sonido grabado para cine daba sus pasos lentos pero constantes, distintas guitarras acústicas se utilizaban en la música de jazz y en las orquestas de baile, haciendo desaparecer el tradicional protagonismo que había logrado el banjo hasta entonces (teniendo en cuenta que la música country era de folclor popular en EEUU). Sin embargo, debido al poco volumen natural de la guitarra -comparada con otros instrumentos- su utilización se limitaba solo al acompañamiento rítmico. Buscando cómo resolver el problema del volumen, uno de los ingenieros de la fábrica de guitarras Gibson llamado Lloyd Loar, comenzó a experimentar con imanes y en 1924 diseñó una pastilla que podía acoplarse en una guitarra tradicional de seis cuerdas. De este modo se conseguía convertir las vibraciones generadas por el cuerpo de la guitarra, en señales eléctricas que eran amplificadas a través de un altavoz. Aunque en Gibson el trabajo de Loar fue definitivo, la empresa no lo recogió como uno de sus miembros vitales y éste terminó fundando su propia empresa Vivi-Tone.

En 1931 se produjo uno de los mayores avances cuando Paul Barth y George Beauchamp, empleados de la Compañía Nacional en California,

también fabricante de pastillas sensoras, se asociaron con Adolph Rickenbacker para formar la Electro String Company, una empresa destinada a la fabricación de instrumentos eléctricos. Juntos crearon las guitarras de acero y aluminio fundido, conocidas como Frying Pan “Sartén” debido a la forma de las mismas. Un año más tarde, en 1932, Rickenbacker dio un paso más al crear la ‘Electro Spanish’. Un diseño básico de tapa abombada provista de la misma pastilla magnética en forma de herradura que poseía la “Sartén”. Pero sería el gran éxito de Gibson, la famosa ES-150, lanzada en 1935, la que cautivaría la atención del guitarrista de Jazz Charlie Christian¹⁷, principal responsable de proponer la guitarra eléctrica como un instrumento musical serio y protagonista.

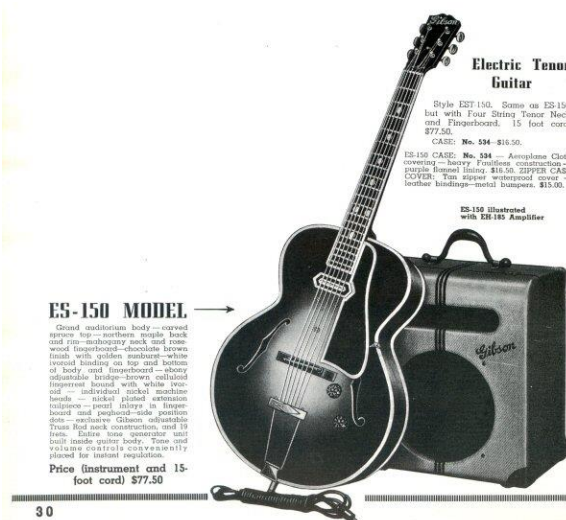


Gráfico Nº 4: Guitarra Gibson ES-150

Tomado de: <http://jamieholroydguitar.com/how-to-play-guitar-like-charlie-christian>

Durante la década de 1940, varios músicos e ingenieros se dispusieron a diseñar y fabricar una guitarra eléctrica, intentando solucionar un problema que se producía al incorporar pastillas a las guitarras acústicas. Este problema se debía a que si el volumen del amplificador era demasiado alto, el sonido del

¹⁷ El aporte de Christian se da en relación a su contexto: la guitarra eléctrica aún se consideraba como un instrumento experimental y aún no tenía el ideal protagónico con el que se mira hoy en día. Tocando Jazz Be-Bop presentó al instrumento nuevas formas técnicas de uso. Aún así, no sería hasta los 60's con Hendrix donde la guitarra se establecería en la cultura popular.

altavoz hacia vibrar el cuerpo de la guitarra, produciéndose una molesta distorsión del sonido conocida como “*feedback*”¹⁸ o realimentación. La solución lógica, era aumentar la masa del instrumento para reducir su capacidad de vibración; de aquí que aparecieron las guitarras eléctricas compactas (o de cuerpo sólido). Se sabe que a principios de esta década, un guitarrista de Country-Jazz llamado Les Paul, creó su propia guitarra “*Log*” (Tronco), usando un mástil de guitarra Gibson adherido a un bloque de madera de Pino, sobre el cual se montaron las pastillas y el puente. Cuando Les Paul trató de vender su idea a Gibson, éste no demostró en su momento ningún interés. Por otra parte, un hombre llamado Paul Bigsby, quien, ayudado en el diseño por el guitarrista de Country Merle Travis, creó una guitarra compacta con un aspecto bastante similar al de las guitarras eléctricas actuales.

No hay acuerdo respecto a quien fue el primero en crear la primera guitarra eléctrica de cuerpo sólido, pero lo cierto es que Les Paul y Paul Bigsby fueron los verdaderos pioneros. Luego, Fender sería el responsable de dar a conocer la idea.

No hay nombre más importante en la historia de la guitarra eléctrica que Leo Fender. Propietario de una tienda de reparaciones de aparatos eléctricos, fundó en 1946 la ‘Fender Electrical Instrument Company’ para la fabricación de guitarras eléctricas y amplificadores. Dos años más tarde, junto a uno de sus empleados llamado George Fullerton, decidió crear una línea de producción en serie de guitarras eléctricas de cuerpo sólido, y precisamente en 1950 su diseño vio la luz por primera vez: La Fender Broadcaster. Un año después, obligado por la empresa Gretsch, fabricante de tambores “Broadcaster”, Fender rebautizó su instrumento y le dio el nombre de Telecaster. Presa de pánico por el éxito de este instrumento, Gibson se puso en contacto con Les Paul y le propuso formar parte en la creación de un instrumento rival y en 1952 se produce el nacimiento del modelo más famoso de la compañía: La Gibson Les Paul.

¹⁸ Filtración de la señal de salida de vuelta a su entrada.



Gráfico Nº 5: Guitarra Gibson Les Paul Classic

Tomado de: <http://www.gibson.com/Products/Electric-Guitars/Les-Paul/Gibson-USA/Les-Paul-Classic-Plus.aspx>

Hacia el año 1954 Fender responde con la fabricación de otro modelo, probablemente el más famoso de toda la historia de la guitarra eléctrica, la Stratocaster. Las dos guitarras de Fender se fabrican desde entonces y siguen siendo dos de las guitarras más populares como canon en la comunidad guitarrística.

Durante la década de 1970 y 1980, las guitarras eléctricas de las grandes marcas resultaban demasiado costosas para la mayoría de las personas, por lo cual comenzaron a aparecer imitaciones de los modelos clásicos de Fender y Gibson a un precio mucho más bajo. Al principio esto no significó una seria amenaza ya que las réplicas eran de muy baja calidad, pero a medida que empresas como Tokai comenzaron a fabricar imitaciones más perfectas, surgió un problema de competencia. Esto llevó a Fender a empezar a fabricar en países como Corea y México versiones alternativas de sus propias guitarras, permitiendo a principiantes o a personas de bajo poder adquisitivo poseer una guitarra Fender original y bien fabricada, en caso de no poder permitirse las de alta calidad como las fabricadas en Estados Unidos. Al mismo tiempo, algunas compañías japonesas empezaron a tener reputación por sus propios diseños, como es el ejemplo de Ibanez, que junto a Steve Vai crearon los modelos Jem y Universe, haciendo de esta una marca muy respetada, capaz de competir con sus mejores modelos en calidad y precio.

Respecto a la construcción de la guitarra eléctrica de forma más detallada, es importante denotar las partes que la componen y sus usos. En los

siguientes gráficos y tablas se detallan de forma visual en relación a su utilidad dentro del instrumento.



Gráfico N° 6: Partes de la guitarra eléctrica



Gráfico N° 7: Partes de la guitarra eléctrica

Tomado de: <http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

Parte	Función
Clavijas	Punto de agarre para las cuerdas. Apretar o soltar la clavija tensiona o suelta la cuerda, por lo que se usan para afinar cuerda por cuerda el instrumento.
Clavijero/Pala	Cabeza de la guitarra donde se ubican las clavijas.
Cejilla	Punto de tensión para las cuerdas. Interpretado en ocasiones como el traste 0 y ubicado al inicio de la pala, la cejilla apoya las cuerdas dándoles altura y afinación.
Mástil/Diapasón	Entiéndase mástil como el brazo general de la guitarra y el diapasón como una tabla de madera fijada al mástil donde van insertados los trastes, la pieza funciona como base para oprimir o soltar en diferentes trastes las cuerdas, generando

	diferentes alturas sonoras.
Pastillas	Micrófonos eléctricos que capturan el sonido de las cuerdas y lo transforman en señales eléctricas para su amplificación.
Selector de Pastillas	Selector de las pastillas que la guitarra posee (bridge-middle-neck).
Potenciómetros/Controles	Controladores de volumen y tono.
Puente	Punto de agarre para las cuerdas en el cuerpo de la guitarra.
Cuerpo	Base general de la guitarra. Es un cuerpo sólido de madera donde se fijan el puente, los potenciómetros, el selector, las pastillas y el mástil.
Cuerdas	Extensiones de diferentes materiales que se tensionan para lograr una afinación y las cuales por medio de la pulsación vibran para generar sonido.
Cutaway	Corte opcional en el cuerpo de la guitarra para permitir de forma más sencilla el acceso de la mano izquierda (para diestros) a los trastes de mayor numeración.
Trastes	Barras metálicas transversales distribuidas a lo largo del diapasón que cambian las alturas musicales en la cuerda según la ejecución y posición.

Tabla Nº 3: Partes de la guitarra

Para cada una de las partes de la guitarra existen múltiples variaciones de forma, uso, construcción, entre otros. Así mismo, la construcción de la guitarra puede ser de diferentes formas, generando múltiples cambios de sonido,

combinaciones de construcción y apertura a nuevas capacidades musicales. Dentro de esta idea se atañe entonces a dos elementos con diversas variaciones que influyen de forma drástica en el sonido.

El puente puede ser construido de 3 formas: puente fijo, puente móvil y puente flotante. El cambio entre estos 3 tipos de puente se debe a la capacidad generada para la distensión de las cuerdas desde el puente. Usando una barra metálica llamada trémolo anclada al puente, el puente móvil y el puente flotante pueden subir o bajar su altura en relación al cuerpo. El efecto es entonces la variación en la tensión de las cuerdas y por ende su afinación, teniendo en cuenta que uno de sus puntos de tensión es el puente mismo. Como su nombre lo indica, el puente fijo no tiene capacidad de movimiento.

Por otro lado, las pastillas pueden ser Pastillas de bobina simple, llamadas *Single Coil* y pastillas de bobina doble llamadas *Humbuckers*. La diferencia¹⁹ entre ambas pastillas radica en que las Single Coil no tienen la capacidad de anular el ruido (hum) generado por la misma polaridad eléctrica de los circuitos, mientras que el Humbucker al usar la combinación de dos pastillas Single Coil, invierte la polaridad en una de ellas para que entre ambas pastillas con polaridades inversas se anule el ruido, de ahí su nombre Hum-Bucker (ruido-cancelar).

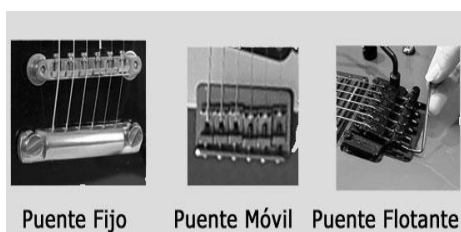


Gráfico N° 8: Tipos de puente

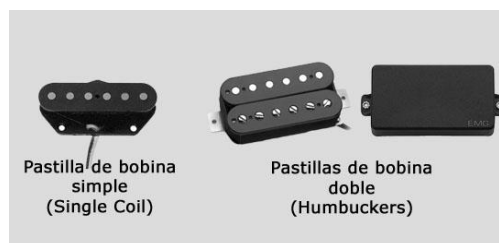


Gráfico N° 9: Tipos de pastillas

Tomado de: <http://escueladeriffs.com/partes-de-la-guitarra-electrica/>

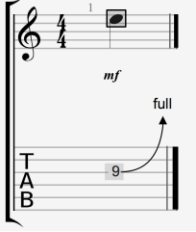
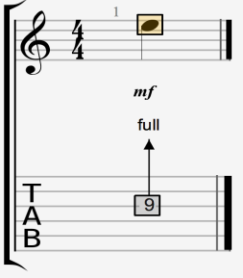
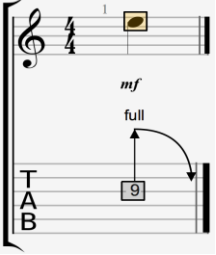
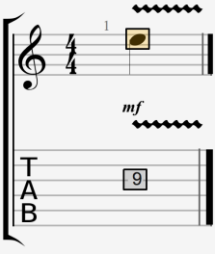
Con el fin de entender las posibilidades sonoras de un instrumento que data de una historia de casi 100 años y que se caracteriza por su minuciosa

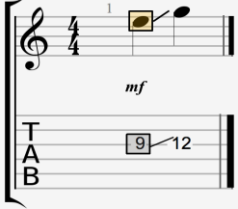
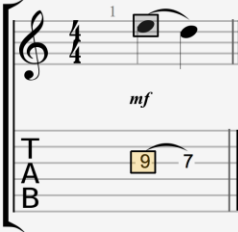
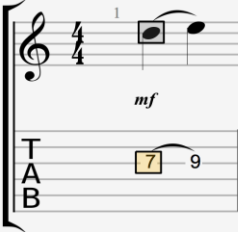
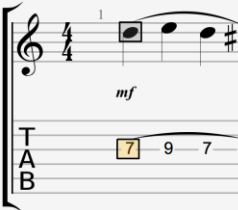
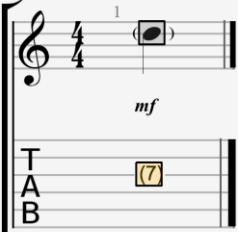
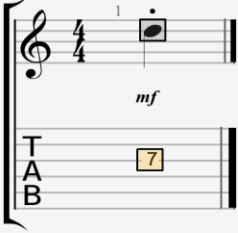
¹⁹ Sin importar la diferencia técnica entre las pastillas, ambas son usadas de múltiples formas y cada una tiene un sonido característico, por lo que la incapacidad de anulación de ruido de las pastillas Single Coil no es una desventaja y por el contrario, su sonido es el sello del modelo Stratocaster como ejemplo.

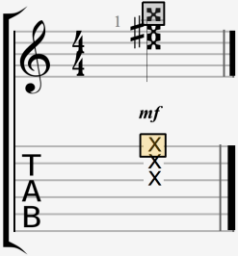
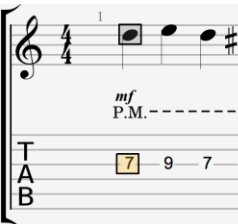
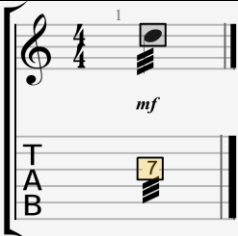
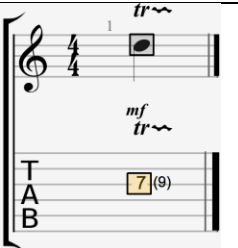
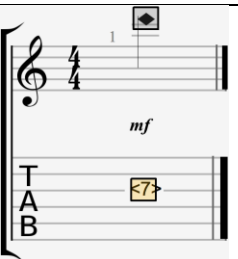
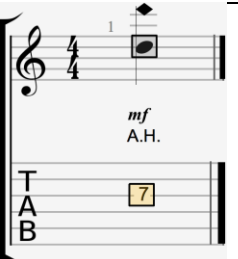
construcción para cada una de sus partes, es ahora pertinente conocer las capacidades técnicas del instrumento.

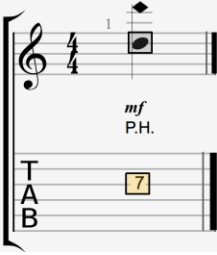

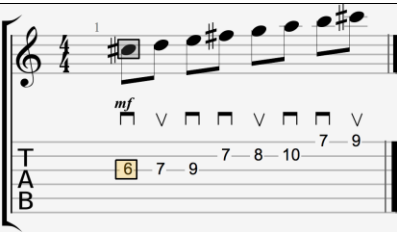
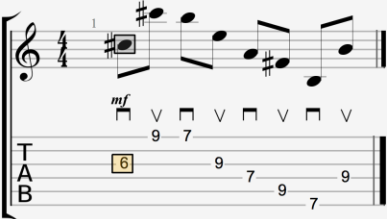
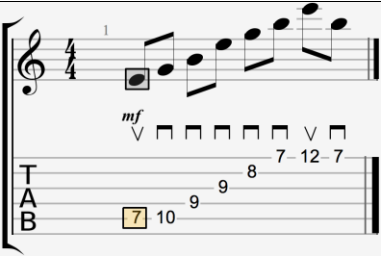
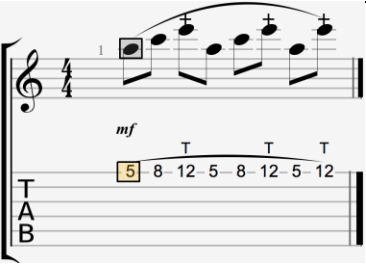
1.2.2. Técnica

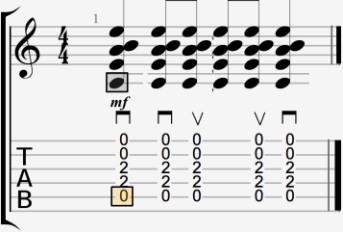

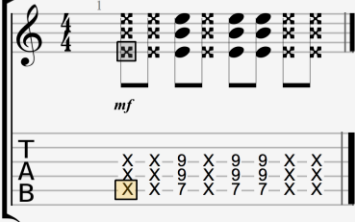
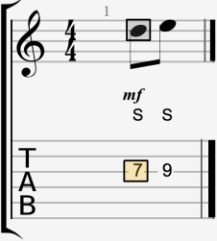

Como parte íntegra de lo que la técnica es en la guitarra eléctrica es necesario conocer a detalle cada una de las formas de ejecución del instrumento, su notación respectiva y su resultado en el sonido. Estas técnicas se representan por medio de símbolos en cualquier sistema de lecto-escritura. Para la guitarra eléctrica existen 3 formas de lecto-escritura: El cifrado americano, la partitura y la tablatura. El cifrado americano es aquella que por medio de los acordes construye progresiones y puede contener un orden y por ende una forma, pero se limita a acordes. La partitura es el medio universal de leer y escribir música pero no es lo suficientemente específico para las necesidades técnicas de la guitarra puesto que este instrumento ha establecido para sí mismo formas específicas de tocar que no son aplicables de forma general en todos los instrumentos. Por tal, la tablatura es el sistema de lecto-escritura más completo para la guitarra eléctrica y será el que se use en la presente investigación en pro de un análisis más completo. La tablatura es una representación visual de las 6 cuerdas de la guitarra donde se indican los trastes a tocar, las técnicas a usar y al igual que la partitura, se lee de forma horizontal. Así entonces, en la siguiente tabla se enlistarán las técnicas de la guitarra eléctrica (por desambiguación se pensará como persona diestra para la señalización en el uso de diferentes manos):

Nombre	Símbolo/Escritura	Ejecución - Resultado
Bend		<p>Tensión en la cuerda al subirla o bajarla con los dedos para cambiar la altura en el mismo traste. El Bend puede aumentar $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ y 2 tonos.</p>
Pre-Bend		<p>A diferencia del Bend, el Pre-Bend primero tensiona la cuerda y luego la pulsa. En el Bend la cuerda se pulsa y luego se tensiona.</p>
Release		<p>El Release es lo póstumo al Bend. Se tensiona la cuerda y se da el Release al soltar la tensión y volver a la nota original.</p>
Vibrato		<p>Usar el dedo en un traste con movimientos verticales u horizontales hacia abajo y hacia arriba de forma rápida genera el vibrato.</p>

Slide		<p>Deslizar el dedo entre dos trastes. Hay Slides ascendentes, descendentes, post y pre.</p>
Pull-Off		<p>Con una sola pulsación tocar diferentes trastes de forma descendente sin slide.</p>
Hammer-On		<p>La inversión del pull-off. Con una sola pulsación tocar diferentes trastes de forma ascendente sin slide.</p>
Legato		<p>Combinación de Hammer-On y Pull-Off para generar fraseo.</p>
Ghost Note		<p>Nota Fantasma que no se pulsa pero resuena ligeramente.</p>
Staccato		<p>Pulsación levemente acentuada y acortada de la nota.</p>

Muting		Muteo con la mano izquierda de las cuerdas al sobreponer suavemente los dedos sin presionar totalmente.
Palm Mute		Uso de la palma de la mano derecha para mutear levemente las cuerdas mientras se pulsán.
Tremolo Picking		Pulsación rápida y constante de una cuerda con el pick.
Trill/Trino		Pulsación rápida y constante con la mano que está en el diapasón de diferentes trastes con una sola pulsación de pick.
Natural Harmonics		Ejecución en los nodos de la cuerda.
Artificial Harmonics		Armónico generado al pulsar la cuerda y rozarla 12 trastes más arriba con algún dedo de la mano que pulsa las cuerdas.

Pinch Harmonics		<p>Armónico generado al pulsar la cuerda y velozmente usar el dedo pulgar de la mano derecha para rozar la cuerda.</p>
Picking Technique		<p>El uso del pick con golpes alternados de forma veloz y constante.</p>
Economic Picking		<p>El uso de la direccionalidad en el movimiento del pick para economizar golpes y cambios de dirección.</p>
Alternate Picking/String Skipping		<p>El uso del pick con golpes alternados dentro de una sección que requiere saltos de cuerda.</p>
Sweep Picking		<p>El uso del pick en una misma dirección a través de diferentes cuerdas. Generalmente usado para la ejecución de arpeggios.</p>
Tapping		<p>Golpe dado con los dedos de la mano derecha sobre un traste para generar la nota del mismo.</p>

<p>Strumming</p>		<p>Rasgueo general de las cuerdas de la guitarra para seguir patrones rítmicos con acordes.</p>
<p>Fingerstyle</p>		<p>Uso de los dedos de la mano derecha para pulsar las cuerdas de forma alternada y sincronizada.</p>
<p>Scratching</p>		<p>Muteo generado en la mano izquierda usado para producir un sonido percutido y variaciones rítmicas.</p>
<p>Slap</p>		<p>Golpe alternos entre los dedos de la mano derecha e izquierda que generan sonidos percutivos. Técnica principalmente usada en el bajo eléctrico.</p>
<p>Hybrid Picking</p>		<p>Combinación en el uso del pick y los dedos de la mano derecha para tocar las cuerdas de forma alternada y sincronizada.</p>

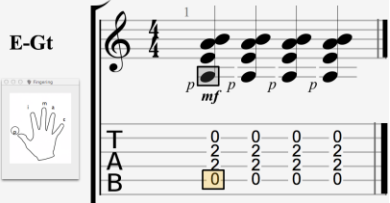
<p>Thumb Thang</p>		<p>Uso del dedo pulgar en la mano derecha para la pulsación de las cuerdas.</p>
--------------------	--	---

Tabla N° 4: Técnicas en la guitarra eléctrica

A esto hay que sumarle diferentes símbolos de interpretación que se dan en la cultura general de la escritura musical como las dinámicas, las articulaciones, y en especial para con la guitarra, la dirección de la pulsación con el pick: *Downstroke* (descendente) y *Upstroke* (ascendente). Ya entonces con un espectro general de algunas técnicas²⁰ de la guitarra eléctrica, es necesario conocer las posibilidades sonoras a partir de los efectos sonoros que en la guitarra se pueden usar por su naturaleza de señal eléctrica.

1.2.3. Efectos y Procesamientos de Señal

Para la guitarra eléctrica la bandeja sonora de la que dispone no solo se basa en sus aspectos técnicos de ejecución sino que también usa alteraciones en la señal llamadas Efectos que embellecen la señal según la intención musical. Existen 5 grupos de efectos como Gama González (2005) lo señala:

- *Efectos Modificadores de la Amplitud*
- *Efectos Distorsionadores de Onda*
- *Efectos Modificadores de Frecuencia/Filtros*
- *Efectos de Retardo*
- *Combinación de los Anteriores*

En los primeros la señal se amplía y se modifica a partir de duplicaciones, alteraciones, cambios secuenciales de volumen, paneos y vibraciones. Entre

²⁰ Se refieren éstas como las técnicas más generales de la guitarra eléctrica puesto que en el infinito mundo de la técnica en la guitarra eléctrica existen diferentes variaciones en la forma de ejecución, cambios de dedos y posiciones. Esto sin mencionar la masiva música hecha por guitarristas en el mundo que desembocan en una diferente apropiación de la técnica y por ende en un diferente resultado sonoro.

estos se encuentran el Chorus, Flanger, Phaser, Vibrato, Reverb, Phase Shifter, entre otros.

El segundo grupo lo componen aquellos efectos que usando una alta ganancia de salida de forma controlada, saturan la señal y por ende generan distorsión en el sonido. Así entonces, el Fuzz, Overdrive, Distortion, Gain-Sustainers de forma general se ubican en este grupo.

El tercer grupo se refiere a aquellos efectos que modifican la señal en aspectos más generales del sonido como la combinación de Agudos (Treble), Medios (Middle) y Bajos (Bass), la compresión de la señal, los cambios de equalizaciones y el resalte de frecuencias. El Equalizer, Compressor, Wah-Wah, Auto-Wah entre algunos más conforman este grupo.

La cuarta categoría directamente atañe a los Delays. Este efecto crea una repetición constante y controlable a partir de diferentes cualidades como duración, velocidad y profundidad donde se genera de forma convencional el llamado "Eco".

La combinación de diferentes efectos, amplificadores, guitarras y formas de ejecución generan una identidad sonora para cada músico. Así mismo, el manejo de la señal respecto a la dirección que puede seguir, la forma como se puede duplicar para enviar a diferentes amplificadores, la forma como se puede retornar la señal para pasarla por más efectos y luego la forma en que puede llegar de nuevo al amplificador hacen parte de la construcción general de lo que se conoce como Gear²¹. En el siguiente gráfico se observa como es el canal de la señal del guitarrista mundialmente reconocido Steve Vai:

²¹ El Gear de un guitarrista es el grupo de guitarras, efectos y amplificadores que usa para tocar en vivo o grabar en estudio.

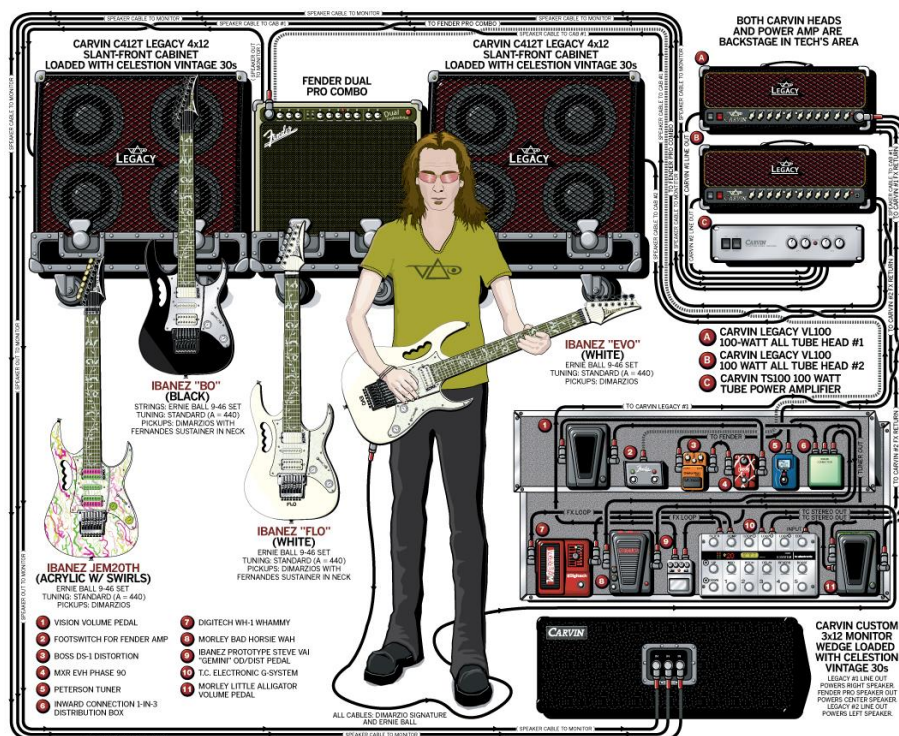


Gráfico N° 10: Manejo de señal en Steve Vai.

Tomado de: http://www.guitargeek.com/wp-content/uploads/2013/11/steve_vai_2007.jpg

Con tan múltiples posibilidades de elección, el resultante sonoro de la guitarra es infinito. Un guitarrista profesional para establecer su sonido como artista debe pensar en una larga lista de elementos:

- Guitarra
- Pastillas
- Tipo de Cuerdas
- Pick
- Cables
- Efectos: Éstos se comercializan en 2 formatos, Digital y Análogo, lo cual incide en la calidad del sonido y se conocen como Pedales de Efectos.
- Amplificador
- Recursos Técnicos
- Género Musical
- Formas de Orquestación
- Formato

Así entonces, la labor del guitarrista hoy en día no solo radica en las notas que toca sino cómo las toca, donde las toca, para qué las toca, con que sonoridad las toca, entre otros. Siendo el mundo de la guitarra un basto ramo en elecciones y espectros sonoros, las posibilidades de inclusión dentro del cine son de gran utilidad. Y es en este punto donde Zimmer hace la diferencia y gracias al cual, la presente investigación lo tomó como objeto de estudio. Ahora bien, es pertinente entrelazar los puntos ya estudiados: El cine y la guitarra eléctrica.

2. CONTEXTUALIZACIÓN Y ESTADO DE DISCUSIÓN

La construcción de un escenario temático en relación al objeto de estudio es de vital importancia ya que supone la descripción del movimiento estilístico y la tendencia artística sobre la que se desarrolla la idea de la guitarra eléctrica en Hans Zimmer. Sin dichos elementos o peor aún, en un contexto equivocado, la interpretación del manejo del instrumento puede mal-entenderse y así anular su importancia dentro de la música en general. En la presente investigación los dos ejes musicales principales que convergen son la guitarra eléctrica y la música de cine, cada uno teniendo un nicho general donde es desarrollado y un pensamiento estilístico marcado que se establece en el género musical donde se da, siendo para la guitarra eléctrica, el rock como el más popular y para el cine, la música sinfónica como la primera y constantemente, obvia elección. Consecuentemente el contexto de la guitarra eléctrica en la música de Zimmer relaciona ambos ejes, lo que repercute en la necesidad de observación de los puntos donde ambos ejes se han encontrado previamente, bajo que parámetros y principalmente, desde que perspectiva, sea desde la guitarra o sea desde la música sinfónica.

2.1. Simbiosis musical: La guitarra eléctrica y la música sinfónica

En el presente punto se entrelazarán ambos objetos de estudio para cada eje, manejando las perspectivas pertinentes donde un eje se ha involucrado dentro del otro y viceversa, es decir, es necesario tener en cuenta quién se involucra dentro del otro ya que esto cambia la visión general y por ende, los aspectos técnicos se re-definen en relación del para qué.

2.1.1. La Guitarra Eléctrica en el Contexto Musical Sinfónico

Como primer referente se encuentra el aclamado y multifacético guitarrista virtuoso, compositor, arreglista y productor, Steve Vai. Su trabajo redefinió el papel de la guitarra eléctrica en la década de los 90's y desde entonces la guitarra ha retomado en sus posibilidades la música instrumental característica

de la época. Pero una parte no tan conocida de su carrera es aquella donde él se piensa como compositor de música orquestal y sinfónica. Dentro de sus lanzamientos se encuentra el álbum “Sound Theories Vol I & II”, álbum en vivo donde interpreta sus éxitos, promociona su último álbum de estudio “Real Illusions: Reflections” pero además, publica nuevas obras orquestales aprovechando que todo el álbum es interpretado junto a una orquesta clásica a la que se le suma instrumentación folclórica de vientos, cuerdas pulsadas y percusión. Consecuentemente, todas sus obras son arregladas para su repertorio. En este punto sería factible pensar que quien está como invitada en el nicho de la guitarra eléctrica es la música orquestal-sinfónica, pero es equivoco determinar que el tipo de arreglos se pensaron de esa forma y es aquí donde Steve Vai invierte los papeles y se re-piensa como compositor y arreglista, otorgándole a la orquesta el papel principal en música escrita esencialmente desde la guitarra eléctrica. Así entonces, obras como “For The Love of God” (aclamada mundialmente por su ejecución técnica y su belleza melódica) o “Sparks” (Medley²² musical de obras donde la guitarra lleva el papel melódico y armónico principal) son re-pensadas y arregladas para orquesta, esto sin mencionar la publicación de obras exclusivamente para orquesta como “Frangelica Pt I” o “The Murder Prologue”. La pregunta ahora se genera sobre ¿dónde y cómo involucra la guitarra eléctrica dentro de la música orquestal arreglada a partir de su misma música originalmente escrita para guitarra? La orquestación es la encargada de cambiar los papeles. La orquesta re-interpreta y ornamenta la música que originalmente tenía un formato instrumental de banda de rock progresivo (guitarra, bajo, batería y teclado) mientras que la guitarra eléctrica interpreta las melodías que están asignadas para ella en la obra, lo que curiosamente ahora se aplica como textura ya que el poder orquestal general determina a la guitarra como un añadido en determinadas ocasiones; en otras tantas, por supuesto, la guitarra es solista.

Pero su trabajo no solo se desarrolló desde una perspectiva de guitarra transformada a orquesta en pro de re-acompañarse con un formato orquestal e involucrar el instrumento en un nuevo contexto instrumental. En 2010, Steve

²² Recopilación de fragmentos de diferentes piezas para una misma obra.

Vai fue invitado por la North Netherlands Orchestra (Orquesta del Norte de Holanda) para componer una obra totalmente sinfónica que sería interpretada junto a “Petrushka” del compositor Igor Stravinsky y el “Concierto para Piano Nº3” de Serguéi Rajmáninov. Siendo un repertorio totalmente romántico, la obra de Steve Vai “The Middle of Everywhere” tiene una tendencia modal, atonal en algunos casos y polirítmica, características del estilo romántico. Entablando un contexto totalmente sinfónico de carácter romántico (gran influencia reflejada en aspectos armónicos de Hans Zimmer), la guitarra eléctrica participa en la obra de Vai como instrumento estándar y no se precipita a ser protagonista por ser el instrumento del mismo Vai, virtuoso de la guitarra. El procesamiento de señal que le permite a Steve Vai usar pedales en una nota que pulsada una única vez se sostiene por más de 3 minutos, acordes abiertos que con un Crescendo generado por pedales de Volumen se filtran en el background armónico general y sutiles melodías interpretadas al mejor estilo Vai (no el protagónico y más bien el interpretativo) le permiten acceso a la guitarra eléctrica en un repertorio de índole estilística romántica.

“Va a sonar como un sándwich de cerdo americano entre dos piezas de pan ruso, y yo voy a estar ahí para comérmelo todo”

Vai (2011)

Como otro referente del papel de la guitarra eléctrica dentro de la música sinfónica se encuentra el proyecto “The Masterpiece Experience”, creado, producido y dirigido por Ciprian Costin, es un proyecto que llevó la música de cine moderno a un nivel visual, musical y conceptual mucho mayor y que se pensó como música en vivo y no en estudio. Tomando obras de Thomas Bergersen y Hans Zimmer, se pensó en arreglos globales y la creación de Suites a partir del concepto general de los álbumes seleccionados. La guitarra eléctrica se ubicó al frente del escenario y se adaptó de diversas maneras. Para obras con un fuerte contenido rítmico, la guitarra se planteó como acompañante general con el uso de patrones rítmicos tipificados y acordes abiertos apropiados para con la obra. En los casos donde las melodías eran mucho más expresivas a un tempo más lento, la guitarra apoyó con texturas ambientales los planos melódicos a partir de los efectos y los crescendos por

nota intencionales. Actualmente “The Masterpiece Experience se encuentra inactivo, siendo su última publicación en el sitio web Youtube en Marzo del 2015.

2.1.2. La Orquesta Sinfónica en un contexto de la guitarra eléctrica: El Rock

El rock por muchos es pensado como un género musical bastante marcado en su forma estilística. La visión cultural que se genera a partir de este se relaciona en muchos casos con estupefacientes, banalidad y una mente cerrada para con otras músicas. Lo cierto es que el rock en las últimas décadas ha sido un punto de encuentro para los más alejados géneros musicales: desde la armonía jazz en el rock colombiano de Roadwailer y la samba brasileña en Angra (banda de Power Metal Progresivo), hasta la Península Escandinava con instrumentos folclóricos de la zona en la banda Nightwish y el uso de la escala menor armónica envuelta en un concepto Egipcio presentado en el álbum Powerslave de Iron Maiden. Consecuentemente, la música sinfónica ha participado en varios de los más memorables conciertos de rock jamás dados. Esta tendencia de involucrar a la orquesta sinfónica en conciertos de rock en vivo inició desde los 60's con bandas como Deep Purple, quienes publicarían un concierto en vivo junto a una orquesta sinfónica, o Yes, banda de rock progresivo inglés que usualmente usaba como Overture fragmentos de obras de Igor Stravinsky (actualmente lo siguen haciendo). Así entonces la enorme cantidad de participaciones por parte de la orquesta sinfónica dentro del rock como eje de la guitarra eléctrica desembocaría en diferentes sonidos orquestales, variando según el tipo de rock, los arreglos de la misma música y su relación con el formato y para este caso, con la guitarra eléctrica. A continuación una lista de varios de los conciertos de bandas de rock junto a orquestas sinfónicas registrados oficialmente.

Banda	Orquesta Invitada	Nombre de la Publicación	Año
Metallica	Orquesta Sinfónica de San Francisco	S&M	1999
Deep Purple	Orquesta Filarmónica Real (Londres)	Concerto for Group and Orchestra	1969- 1970
Dimmu Borgir	KORK – The Norwegian Radio Orchestra	Forces of The Northern Night	2013
Dream Theater	The Octavarium Orchestra	Score	2006
Dream Theater	Berklee College Music “World Strings” and “Concert Choir”	Breaking the Forth Wall	2014
Kraken	Orquesta Filarmónica de Bogotá	Kraken Filarmónico	2006

Tabla Nº 5: Álbumes en vivo de bandas de rock con orquesta sinfónica

La función de la guitarra y la estructura general de la banda se conserva totalmente intacta, lo que atañe un papel ornamental a la orquesta. Aunque en algunos casos la orquesta puede suplir el papel general de instrumentación, en otros tantos, sin la banda de rock, la música tocada por la orquesta sinfónica no tendría sentido alguno puesto que está directamente atada por medio de la orquestación a los arreglos de las obras originales de la banda. Es entonces cuando recurrir a lo escrito para la guitarra, a las armonías tocadas y a las melodías armonizadas se vuelve la materia prima para manejar la orquestación. Así entonces, la orquesta también se ha involucrado en el rock como eje principal para la guitarra eléctrica y su simbiosis ha desembocado en visiones más amplias sobre las posibilidades musicales existentes entre la relación música sinfónica-guitarra eléctrica.

2.1.3. La guitarra eléctrica en la música de cine

De alguna forma, la guitarra hoy en día es considerada como uno de los instrumentos más populares. *“Desde su nacimiento a mediados del siglo XX hasta la actualidad, la guitarra eléctrica ha ganado importancia en la música popular”* (Ibáñez, 2011). Como en la industria del cine, la moda y la tendencia son índices de acción dentro de las películas, la guitarra tenía que incluirse en esta misma y lo logró hacer de formas interesantes.

Por un lado, fue incluida como protagonista en varios films de diferentes épocas. En la película *“Crossroads”* (1986), Eugene Marton siente un profundo amor por el instrumento y el blues. El mismo Steve Vai actuó en el film tocando obras de Paganini. *“El Mexicano”* (2003) de una forma más al estilo Hollywood incluyó a Antonio Banderas como un virtuoso guitarrista pistolero. Robert Zemeckis, director aclamado en Hollywood y director de la famosa saga *“Volver al Futuro”* incluyó en su primera y segunda parte la guitarra eléctrica como parte integral del personaje central. Tocando el llamado *“primer riff”* en la historia de la guitarra, Marty McFly golpea con sus pies un amplificador mientras improvisa en el tema *“Johnny B. Goode”* de Chuck Berry. Aunque tales datos no acuñen directamente al tema de investigación, es importante entender la visión general del mundo sobre la guitarra eléctrica, y que mejor medio para visualizarlo que el cine.

No obstante, la guitarra eléctrica se incluyó también en los *scores* de las películas. Existen diferentes compositores que antes de iniciar en el mundo del cine eran guitarristas: Danny Elfman, Trent Reznor, Trevor Rabin (ex-guitarrista de la aclamada banda de rock progresivo Yes) y Hans Zimmer, como algunos ejemplos. Por tal, su música se ha visto fuertemente influenciada por las capacidades sonoras del instrumento en cuestión. Así entonces, la guitarra ha participado como base armónica, melodía principal y algunas ornamentaciones. El manejo usual del instrumento dentro del cine siempre ha estado determinado por la forma popular de ver la guitarra: un instrumento líder que sobresale por su sonido en cualquier género, lo que ha llevado a que la función musical otorgada sea en completo protagonista y en algunos casos

complementaria, más no se ha incluido como parte íntegra del formato donde puede tomar papeles ornamentales, de efectos sonoros o de percusión rítmica, entre otros. Este es entonces, el punto de quiebre entre los compositores de música para cine que la han incluido y Hans Zimmer.

Como músico alemán, su influencia clásica y romántica sobresale en sus obras, pero como guitarrista Hans Zimmer logró incluir la guitarra eléctrica en su música rompiendo todas las elecciones convencionales para con ella. Usando recursivas formas de procesamiento de señal, manejo de orquestación dentro del proceso de mezcla en la producción general y la socialización en su trabajo con artistas de talla mundial como Pharrell Williams, Johnny Marr y Elton John, la guitarra se ha unido al formato usual de él dentro del cine, respetando la regla fundamental de la música de cine para con la orquesta: “La música no debe ser oída conscientemente por el público en el cine”. Como consecuencia, el espectro en “El Sonido Zimmer” ha permitido que la guitarra sea igual de importante a los clarinetes, las secciones de cuerdas o los sonidos sintetizados agregados sin sobrepasar su sonido por sobre otro o mejor aún, sin pasar desapercibida por quien escucha la música pero totalmente desapercibida por quien mira la película. Consecuentemente, se hace necesario analizar de una forma más detallada y estructurada el aporte a la guitarra eléctrica dentro de la música de cine hecho por Hans Zimmer.

2.2. El arte como híbrido cultural: Estado de discusión

Visto de forma general, los dos ejes -música sinfónica y guitarra eléctrica- han interactuado de forma natural y se han visto influenciados el uno por el otro. Tal hecho no solo se ha visto desde la perspectiva artística, donde la creación es el principio básico, sino que también ha afectado a la academia como entidad que está en obligación de constante evolución. La revolución artística que parte de actos técnicos como incluir a la guitarra eléctrica en un formato orquestal obliga a la academia a repensarse en pro del contexto que la rodea, de lo contrario la academia se convertiría en un conservatorio musical que se queda en el mero acto de preservación. Así entonces se convierte en

una rotunda obligación por parte de la academia estar al tanto del estado del arte, sus fluctuaciones, cambios y demás elementos que determinan el resultado musical. Uno de estos factores es el sincretismo cultural que para delimitación conceptual y enfoque claro y concreto dentro del presente escrito se interpretara como híbrido cultural.

Aunque en el aspecto académico de la música se promueve la pluriculturalidad como necesidad vital en la profesión musical y como hecho enriquecedor en la materia, la realidad alberga aún clichés que refutan la idea previamente presentada. Entendiendo el híbrido cultural como el hecho (ya sea coincidental o preparado) donde las ramas artísticas de diferentes culturas convergen entre sí y resuelven en un producto artístico con determinadas condiciones estilísticas dictadas por la situación, en la música ésta ha sido la base para su desarrollo a través de los siglos. Por ejemplo, posiblemente si Tony Iommi no se hubiera cortado los dedos en una fábrica inglesa no existiría el rock pesado como lo conocemos hoy, por lo que la evolución de la música no está determinada exclusivamente por factores preparados y es, más bien, su incidentalidad aquella que le otorga un valor de descubrimiento que se traduce en invención. En el siglo XIX, en el periodo de esclavitud en EEUU, donde los africanos, que por hechos coincidentales terminaron interpretando Rag Times (música de blancos), se formaría lo que hoy conocemos como *Blues*, a partir de la interpretación que los africanos le dieron a estas obras, hecho que representa de forma contundente un híbrido cultural que en rasgos mayores es Sincretismo Cultural. Y si entonces cierta determinación se da a partir de choques culturales no preparados, ¿por qué la educación pública en Colombia (que se piensa como preparada) aún se establece a partir de convencionalismos clásicos y por la forma de su pensum niega la convergencia cultural?

Siendo el contexto de la presente investigación un rotundo ejemplo de híbrido musical cultural moderno, quienes han abogado por la producción del mismo son personajes caracterizados por su amplio y diverso bagaje musical, pero sobre todo, por su formación integral en lo que respecta al conocimiento estilístico y las barreras rotas en el pasado junto a la eliminación mental de

cosas obvias, clichés musicales y prejuicios estilísticos. Así entonces para promover el curso natural de la música es necesario rescatarla desde sus raíces y admitir el sincretismo como una situación natural de la música, por lo que los estatutos inamovibles se convierten en una traba para el desarrollo cultural del humano a través de la música como medio de expresión. ¿Es entonces definitiva la idea que establece el estudio por separado de nichos y que actualmente es la que se refleja en la academia?

Los interrogantes que se empiezan a generar parten de la experiencia del autor como estudiante universitario en un contexto marcado por los nichos. Entendiendo la imposibilidad de dar respuestas absolutas a discusiones generadas por la búsqueda en la definición de componentes de la música, la presente investigación también pretende analizar y plantear una postura sobre el hecho cultural reflejado en la música de Hans Zimmer que incluye a la guitarra eléctrica.

2.3. Diseño metodológico según contexto

La determinación específica de variables dentro del diseño metodológico de la investigación es un factor definitivo en el resultado del análisis. Estas variables pueden ser desde qué obras analizar hasta de qué forma analizarlas. Tomando como base el diseño metodológico planteado, ahora se pretende definir variables que el contexto propuesto obliga a delimitar.

- Selección del material específico

Teniendo en cuenta que la guitarra eléctrica es la que se incluye en la música sinfónica usada para el cine, determinar aquellas obras que aportan una nueva visión al manejo de la guitarra eléctrica y su orquestación junto a la música está principalmente guiado por el factor de innovación. A lo largo de la historia de la música de cine la guitarra ha sido una aliada de diferentes maneras a partir de sus posibilidades musicales. Es entonces de acotar que

Hans Zimmer se escoge como objeto de estudio por su aporte innovador al uso de la guitarra en este campo.

Ahora bien, Zimmer tiene a sus espaldas más de 150 álbumes de score, lo que obliga a delimitar la elección a partir de tres factores principales obligatoriamente marcados por la innovación (eliminando automáticamente aquellos que no incluyen a la guitarra en su instrumentación):

- Técnica: Entendida como el conjunto de recursos técnicos, tímbricos y estilísticos pertinentes al instrumento.
- Armonía: Plano vertical de la música que para la investigación determina de forma general las posibilidades existentes en la escritura para la guitarra.
- Orquestación: El papel otorgado a la guitarra dentro de la música a partir de su función como herramienta y que se resalta como el factor más importante al ser el que diferencia la innovación en Zimmer de otros compositores que le dan a la guitarra, generalmente, una función protagónica de paso.

Para concluir se toman entonces como objeto de análisis específico los scores de las películas: “Pirates of The Caribbean II y III”, “Inception”, “The Dark Knight” y “The Amazing Spiderman II”, scores donde se logra definir en conjunto el “Sonido Zimmer” en la guitarra eléctrica.

- Tipo de análisis

La presente investigación está planteada como estudio de tipo analítico-descriptivo. Una investigación de esta índole se determina por un análisis conceptual de la problemática encontrada y la describe técnicamente para en este caso, presentar una adaptación que se atañe a los resultados del análisis realizado. Recalcando la gran cantidad de música escrita por Zimmer, es necesario primero un análisis general donde se determinen patrones usuales en la composición, instrumentación y orquestación, elementos que dentro del

contexto planteado son determinados a partir del foco artístico y por ende repercuten en el resultado musical. Así mismo, para la investigación son un foco principal.

Dada la diversidad en las variables a considerar dentro del rango que puede abarcar la investigación y el análisis específico (como cantidad, timbre, procesamiento de señal, producción, mezcla, relación guión-música, entre otros), no se implementará un modelo de análisis pre-establecido puesto que no logra cubrir las necesidades específicas de la investigación y más bien se determinará a partir de los tres factores usados como referentes para la selección del material a analizar: análisis técnico, armónico y funcional para con las partes específicas de guitarra eléctrica.

- Adaptación musical

Como elemento concluyente y parte vital en la estructuración formal de un "Sonido Zimmer" en la guitarra eléctrica, se incluirá de manera posterior al análisis general y específico una adaptación para guitarra que permita reflejar en forma de producto el análisis realizado. La adaptación se escribirá para una obra del estilo romántico, tendencia que en Zimmer es una marcada influencia y que según el contexto pre-establecido, ha sido punto de encuentro para la guitarra eléctrica y la música sinfónica.

* * *

Con tales variables específicas ya definidas, ahora se hace pertinente entrar en materia y analizar la relación entre la guitarra eléctrica y la música de Hans Zimmer.

3. LA GUITARRA ELÉCTRICA EN LA MÚSICA DE HANS ZIMMER

Como embudo conceptual entre los dos objetos de estudio principales de la presente investigación, la guitarra eléctrica y Hans Zimmer, el presente capítulo se dispone a converger ambos conceptos dentro de la discusión previa y a partir de los conceptos teóricos presentados, en pro de, analizar el papel de la guitarra eléctrica dentro de la música de Zimmer. Además de analizar específicamente las estructuras musicales construidas para la guitarra, es pertinente analizar de forma general la obra de Hans Zimmer en lo que respecta a composición, producción, orquestación, instrumentación y filosofía musical, así entonces será factible el entendimiento global de qué pasa con la guitarra eléctrica en la música de Zimmer.

3.1. Análisis General

Hans Zimmer es un compositor alemán de música de cine. Nació el 12 de Septiembre de 1957 en Frankurt y antes de ser conocido como compositor para la industria del cine participó en diferentes bandas de pop. Esto se reflejaría en una participación en el video del sencillo "Video Killed the Radio Star" de la banda The Buggles que se convertiría en un hit mundial al ser el primer video al aire de MTV en 1981. Como compositor trabajó con diferentes colegas, siendo su principal mentor Stanley Myers. Después de varios años dentro de la industria a una menor escala de poder, llegaría un punto de quiebre en su carrera en 1988: la película "Rain Man" dirigida por Barry Levison. Esta película ganó un Oscar y una nominación para Zimmer por su score para la misma. Pasarían varios años y su catapulta a la fama se daría con el Score de "The Lion King" en 1994, el que le otorgaría su primer Oscar y desde el cual Zimmer se establecería como una eminencia joven dentro de la música en el cine. El resto sería historia respecto al trabajo duro y los más de 100 scores escritos por Zimmer. Así nació dentro de la industria quien hoy empieza a ser considerado como leyenda en la composición de cine.

Es de obligación tener en cuenta que la obra musical de Zimmer abarca más de 150 scores y su diversidad musical varia según la película para la cual se

hizo. Así entonces el análisis general tiende a basarse en las obras más representativas del sonido Zimmer y en aquellas donde el uso de la guitarra demuestra una evolución en el sonido de la misma y en su relación con la evolución del pensamiento musical en Hans Zimmer. Por tales razones ya explicadas en el capítulo anterior, el siguiente análisis general y específico estará basado en las obras *Pirates Of The Caribbean II y III*, *The Dark Knight*, *Inception* y *The Amazing Spiderman* y tomará apartados de algunos otros como ejemplo.

3.1.1. Composición y Producción

“¿Qué hago yo.. qué hago yo? ¿Qué es lo que hace un compositor?”

Dios, eso podría ser una larga respuesta”

Zimmer (2006)

Las múltiples facetas de Zimmer como compositor y su característica forma titubeante de responder a preguntas que lo conllevan a aspectos morales y filosóficos es una muestra fehaciente de la simpleza como humano y como compositor que Zimmer ha logrado depositar en su música. Pero tales valores no se acuñan solos y requieren de aspectos técnicos que junto a un proceso de composición crean lo que para la presente investigación se determinará como “El Sonido Zimmer”, aquel grupo de cualidades técnicas, tímbricas y de texturas sonoras que desembocan en un estilo y sonido musical único y característico presentado en la obra general de Hans Zimmer. Ahora bien, siendo él una persona meticulosa en su forma de analizar las emociones humanas a través de las películas, así como un compositor que puede expresar las suyas a través de su música, sin interrumpir la necesidad del guión, Zimmer se ha permitido un desarrollo mental con cada una de las películas para las cuales trabaja:

“Para cada película en la que trabajo trato de tener un concepto, trato de encontrar mi voz.. ..Thelma & Louise es muy diferente de Gladiator que es muy diferente de Black Hawk Down, etc, etc..”

Zimmer (2009)

Según Zimmer, su principal miedo a la hora de componer se da en ver el papel en blanco y buscar aquel “*Motiv*” que con términos técnicos se puede deducir como un pedal rítmico, un intervalo, un motivo, período o frase melódica, entre otros, en el cual encuentra aquel concepto que busca sobre el cual desarrolla toda la instrumentación, orquestación y producción del *score*.

Para “Pirates of The Caribbean”²³ (Anexo A: Transcripciones) aquel motivo melódico que de forma general se convierte en el Leitmotiv principal de las películas usa como elemento fundamental la síncopa rítmica que es la base del sonido general y junto a las notas de paso constituyen el Leitmotiv #1:

Score

Leitmotiv #1

Pirates Of The Caribbean II & III Música: Hans Zimmer
Transcripción: Joan Baez

Score

Leitmotiv #1

Pirates Of The Caribbean II & III Música: Hans Zimmer
Transcripción: Joan Baez

♩. = 120

3

6

9

12

15

Fine

D.C. al Fine

Gráfico N°11: Leitmotiv #1 – Pirates Of The Caribbean

Tomado de: Autor / Véase Anexo A: Pirates Of The Caribbean

²³ Aunque en la primera entrega de la franquicia Klaus Badelt figura como el compositor principal, Zimmer fue su tutor constante y por cuestiones de tiempo no participó de forma oficial. Las asesorías de Zimmer permitieron el desarrollo del Leitmotiv principal por lo que como compositor, su trabajo estuvo involucrado desde el inicio de las películas.

El uso de notas modales y estructurales del acorde como centro principal de la melodía y el recurrente manejo de triada (teniendo en cuenta la oleada de compositores influenciados por el jazz que acuden al uso constante de cuatriadas-acordes con séptima) caracterizan la fuerza en el color de las secciones de Zimmer. El Leitmotiv #3 ejemplifica lo anterior:

Leitmotiv #3

Pirates Of The Caribbean II & III Música: Hans Zimmer
Transcripción: Joan Baez

Gráfico Nº12: Leitmotiv #3 – Pirates Of The Caribbean

Tomado de: Autor

Siendo una faceta de Zimmer como compositor, la música se inclina por las melodías de triada y los manejos rítmicos sincopados que con fluctuaciones y alteraciones de tempo sufren mutaciones emocionales de gran carácter y que a través del *cue sheet* permiten el acompañamiento apropiado de cada escena.

Otra faceta en el desarrollo musical de Zimmer toma fuerza en el campo armónico. Las progresiones de Zimmer a pesar de alejarse del uso de acordes con séptima, tensiones disponibles o alteraciones de la estructura de cuatriada manejan las inversiones como acordes con color que dentro de un espectro general de progresiones de 4 acordes de triada, realzan el enfoque general a la música modal, neo-modal, las modulaciones directas (sin uso de dominantes- en algunos casos) y los background armónicos simples con gran potencia de coloratura alejada del sistema tonal. Así entonces, es fácil encontrar temas y leitmotivs oscuros (respecto al color que toman) que paradójicamente usan 3 acordes mayores dentro de una progresión de solo 4, como lo es el Leitmotiv #2 de la película “Inception”:

Score

Leitmotiv #2

Inception

Música: Hans Zimmer

Transcripción: Joan Baez

Musical score for "Leitmotiv #2" from "Inception". The score is in 4/4 time with a tempo of 120. It consists of five staves of music. The first staff shows a sequence of chords: G5, Gb/Bb, Eb, and B5. A red circle highlights the Gb/Bb chord, and a red double-headed arrow connects it to the B5 chord. The second staff shows chords: Gm, Gb/Bb, Eb, and BMaj7. The third staff shows chords: C5, B/D#, Ab, and E5. A red circle highlights the B/D# chord, and a red double-headed arrow connects it to the E5 chord. The fourth staff shows chords: Cm, Cm, B/D#, and B/D#. The fifth staff shows chords: Ab, Ab, EMaj7, and EMaj7.

Modulación Directa (sin uso de Dominantes Secundarias o por Extensión)

Gráfico N°13: Leitmotiv #2 – Inception

Tomado de: Autor / Véase Anexo B: Inception

Aunque el uso de acordes triada e incluso, el power chord²⁴ como acorde útil (no usual en la música sinfónica) se da en el Leitmotiv #2, aparece un acorde Maj7 que podría tomar dos enfoques totalmente separados: Por un lado se puede tomar como un color lidio²⁵ teniendo en cuenta el enfoque general por lo modal; en el otro foco se analiza como una suspensión de una resolución de tritono. El acorde anterior al BMaj7 es un Eb que junto a la nota La que toca la melodía, forma el acorde Eb(#11). Este acorde contiene dentro de sus notas el tritono de F7 que es la dominante de BbMaj7, por lo que se podría considerar un sustituto tritonal en el IV grado. La resolución del tritono llegaría a Bb pero el

²⁴ El Power Chord es un acorde compuesto por una fundamental y una 5ta Justa. Llamado Acorde de Poder por la fuerza que genera para el género musical que lo usa de forma principal: el rock.

²⁵ La base del color modal lidio es un acorde mayor que si sufriera una agregación de séptima, se convertiría en un acorde Maj7 o Maj7(#11).

Score

Leitmotiv #3

The Dark Knight

Música: Hans Zimmer

Transcripción: Joan Baez

Motiv Base: Dm Dm Var. F

$\text{♩} = 120$

3 C Eb

5 Gm

Las semicorcheas y notas del acorde en saltos como constante del pedal.

Gráfico N°15: Leitmotiv #3 – The Dark Knight

Tomado de: Autor / Véase Anexo C: The Dark Knight

Para el Score de “The Amazing Spiderman II” usó esta misma fórmula y además la combinó con otros Leitmotivs, creando variaciones conceptuales en relación a como cada personaje de la película se enlaza con los leitmotivs:

Score

Leitmotiv #2

The Amazing Spiderman II

Música: Hans Zimmer

Transcripción: Joan Baez

$\text{♩} = 100$

Pt II

f

Pt I (Base)

p

Gráfico N°16: Leitmotiv #2 – The Amazing Spiderman II

Tomado de: Autor / Véase Anexo D: The Amazing Spiderman II

Con estas herramientas involucradas en las múltiples facetas de Zimmer como compositor, la producción como espectro general ha permitido la

creación de nuevos entornos sonoros pertinentes a la búsqueda de Zimmer como artista. Así entonces se ha permitido lo antes inimaginable: Leitmotivos creados a partir de procesos exclusivos de la producción, técnicas de grabación y mezcla como principales vertientes de este camino en los leitmotivos.

Dos de los casos más peculiares encontrados por el autor en el transcurso de la investigación fueron hallados en el Leitmotiv #3 de "The Amazing Spiderman II" y el Leitmotiv #2 de "The Dark Knight": ambos se definieron a partir de un sonido que manejado por los procesos de grabación y mezcla crearon un espectro sonoro totalmente distinto al originalmente grabado y mejor aún, lograron acotar la misión de definir personajes o situaciones específicas del guión de una mejor forma:

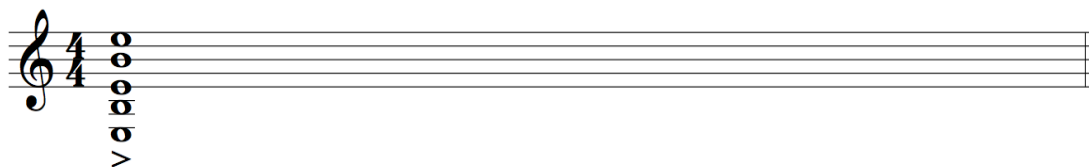
Score

Leitmotiv #3

The Amazing Spiderman II

Música: Hans Zimmer

Transcripción: Joan Baez



Golpe Sonoro creado a partir de procesos involucrados en la producción musical dentro de la etapa de mezcla. Incluye Guitarra Eléctrica, Orquesta, Synths Análogos y Digitales, Paneos, Cortes de Edición entre otras técnicas de producción. Es un golpe que funciona como efecto sonoro a través del álbum y en el desarrollo de la película para diferentes escenas caracterizado por su peculiar color sonoro referente a "Electro", personaje antagónico del largometraje.

Gráfico N°17: Leitmotiv #3 – The Amazing Spiderman II

Tomado de: Autor

Score

Leitmotiv #4**The Dark Knight**

Música: Hans Zimmer

Transcripción: Joan Baez

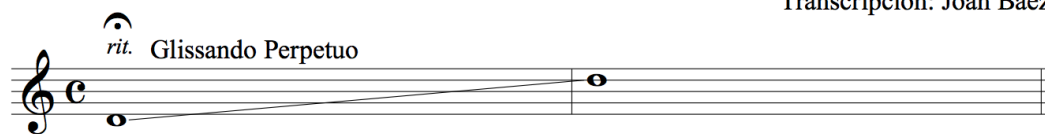


Gráfico N°18: Leitmotiv #4 – The Dark Knight

Tomado de: Autor

Consecuente entonces con las decisiones de producción tomadas en pro de la composición y formación general del score para las películas, la producción para el Sonido Zimmer representa una gran parte de su resultado final. Aunque la producción ha representado una parte íntegra del proceso del músico como artista desde que la grabación tomó papel en el cine en 1927, Zimmer se define sonoramente a partir de procesos de mezcla lo que redefine los alcances del compositor en términos de producción general en una película y atañe a la unión artística y científica de la música como arte con la producción y la ingeniería de sonido como ciencia.

3.1.2. Instrumentación y Orquestación

Dentro de la constante búsqueda de Zimmer por las texturas sonoras renovadas, frescas y con un concepto definido, la composición y producción han actuado como aliadas, pero la elección del equipo instrumental a usar, la forma de ejecución de los instrumentistas y el manejo general de la orquestación que no solo se basa en un sonido sinfónico sino que también añade el color electrónico, permiten entonces una visualización mucho más amplia de lo que abarca el sonido Zimmer. Para contemplar las diferentes texturas y la gran versatilidad abarcada en lo que a formatos de instrumentación se refiere, la siguiente tabla muestra diferentes obras, su respectiva instrumentación²⁶ y la funcionalidad de cada sección característica del formato en pro de la orquestación y la música como resultado:

²⁶ La instrumentación señalada en la tabla no es la usada en la totalidad del álbum sino aquella no usual dentro del ámbito de la música de cine; esto con fines de objetividad y análisis funcional.

Album-Film	Instrumentación	Funcionalidad-Orquestación
Inception (2010)	<ul style="list-style-type: none"> - 6 Cornos Franceses (2do Piso/Centro) - 6 Trombones Tenores (1er Piso/lzquierda) - 6 Trombones Bajos (1er Piso/Derecha) - 4 Tubas (1er piso/Centro) 	<p>El objetivo de Zimmer después de haber escrito la música de “The Dark Knight” para Christopher Nolan (mismo director de “Inception”), era llevar a un nivel superior el uso de ambientes electrónicos, por lo que buscó que la orquesta imitara sonidos de sintetizadores análogos previamente escritos y tocados por él de forma digital. Una herramienta fue el uso de metales como fuerza física en un campo no convencional y de una manera no usual en términos técnicos. El uso excesivo de registros bajos y dinámicas en fortes, crescendos alternados y melodías contrapuntísticas exclusivas para el formato convocado. <i>“El ensamble de metales más potente jamás usado en un estudio”</i> Zimmer (2009)</p>
Man Of Steel (2013)	<p>Drum Orchestra:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 15 Bateristas y Percusionistas Pedal Steel 	<p>Convocados como músicos instrumentistas de sesión, la identidad personal de cada uno impresa en la obra general era</p>

	<p>Orchestra:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 8 Instrumentistas de Cuerdas de Metal Pulsadas 	<p>uno de los objetivos de Zimmer. El papel orquestal para el formato fue meramente dinámico. Todos grabando de forma simultanea un mismo Groove y compartiendo dinámicas de expresión, el enfoque orquestal se dio más en el campo de la fuerza dinámica que generaba tener a más de 10 bateristas y percusionistas (no solo batería de formato rock, también incluía percusión sinfónica y folclórica) grabando en una misma sesión de estudio un mismo patrón rítmico.</p>
<p>Interstellar (2014)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Órgano de Catedral - Sintetizadores Programados 	<p>El manejo de un órgano de Catedral dentro de la obra de Zimmer y Nolan se dio por la búsqueda de un sonido humano, que respirara (técnicamente el órgano respira cuando absorbe el aire que expulsa para generar sonido) y tuviera grandeza espiritual respecto a la conexión implícita cultural que genera el órgano como instrumento religioso. Su combinación con los instrumentos sintetizados, los ambientes programados y la</p>

		<p>orquestración generada en la mezcla de la producción general determinan la orquestración en un ámbito minimalista. El álbum de por si maneja una influencia estilística minimalista por lo que los acordes abiertos como background armónico, pedales de larga duración y leitmotivos con pedales ritmo-melódicos resultan en un basto y espaciado espectro sonoro.</p>
--	--	--

Tabla Nº 6: Instrumentación y Orquestración en algunas obras de Zimmer

El manejo general de los aspectos de instrumentación y orquestración de Zimmer siempre están ligados a pensamientos filosóficos. El análisis general arroja una serie de elecciones técnicas instrumentales basadas en aspectos del guión, personajes, emociones o pensamientos. Por tal, el autor considera de vital importancia un apartado acerca de la visión musical de Zimmer respecto a la relación vitalicia de música-guión.

3.1.3. Filosofía Musical

Aunque el título del presente punto sugiere un acercamiento al análisis de las definiciones conceptuales sobre música, qué representa ésta y como se transforma en contexto según Zimmer, el presente se da con más veras a un punto inesperado en el resultado de los datos arrojados por la investigación. Múltiples aspectos de índole técnica, no solo de grabación, mezcla y masterización, sino también de composición, ornamentación, instrumentación, orquestración, arreglos y edición fueron determinados por pensamientos hacia la película que desembocaban luego en un grupo de pensamientos, acciones y al final, decisiones técnicas que en conjunto se resumen como filosofía musical. El objetivo planteado para la presente investigación en la etapa de ante-

proyecto estaba enfocado a la guitarra eléctrica dentro de la música de Zimmer y las hipótesis preliminares indicaban un manejo en la guitarra eléctrica generado por el antiguo enfoque de Zimmer por el rock y el pop. Como necesidad académica del autor por declarar que el uso de la guitarra eléctrica en la música de Zimmer esta dado por factores meramente filosóficos puestos a discusión en entrevistas por Zimmer es pertinente analizar primero diferentes casos donde no solo la guitarra eléctrica sino otros manejos técnicos se tomaron basados en el guión.

Para “The Dark Knight” Zimmer se planteó la pregunta de ¿cómo describir con música la anarquía?. Teniendo en cuenta los rasgos físicos y mentales del antagonico de la película, “The Joker”, un personaje solitario, directo, frío y que principalmente se basaba en una simple idea, la anarquía, Hans Zimmer resolvió describir al Joker con un sonido, con una simple idea. Así entonces decidió grabar una guitarra tocando una sola nota que con un efecto de glissando se repetía a si misma gracias a la mezcla en la producción y que sería según Nolan, director de la película, el sonido perfecto para la demencia del Joker.

En la composición del Leitmotiv para “Sherlock Holmes”, Zimmer compuso un pequeño motivo melódico que descendía por la desesperación del personaje y que, en relación a su constante obsesión con las cosas, no resolvía ninguna dominante, dándole un color modal al motivo en general, por lo que en su enfoque no tonal, Zimmer encontró una forma de describir con reglas tonales esperadas un personaje del guión no apegado a reglas.

Para “The Amazing Spiderman II” Zimmer acotó en una entrevista para Sony Pictures: *“Peter Parker seguramente escucharía música moderna en estos días, así que quería que la música se sintiera joven, por que precisamente, es la música de un joven”*. Por tal, Zimmer agrupo instrumentalmente varias estrellas pop y el formato general del score tuvo partes sinfónicas complementadas con elementos electrónicos y arreglos de pop y en otras tantas, tuvo secciones exclusivas de pop donde la orquesta sinfónica funcionaba como complemento musical.

Acercándonos al análisis específico de la guitarra eléctrica, Zimmer le pidió a Gore Verbinski, director de la película "Pirates Of The Caribbean", que en su obra "Parlay" tocara una guitarra eléctrica evocando el sonido Western de la película y buscando demarcar un idioma propio para así demostrar a los críticos y detractores que el no buscaba hacer música de piratas, con clichés rítmicos y armónicos y más bien, buscaba generar su propio idioma dentro del marco de emociones generado por la película.

Conociendo múltiples casos donde los aspectos técnicos son dibujados por pensamientos de análisis psicológico y filosófico, es de vital importancia reconocer esta forma de pensamiento frente a la composición puesto que así se delimitan las raíces musicales del compositor, sus elecciones musicales se permiten tomar desde una perspectiva más entendible y, para el autor de la presente investigación, se demarca la grandeza de Hans Zimmer como compositor a partir de rasgos humanos cotidianos que entrelazan de una forma majestuosa el papel del guión en la película, los personajes, las emociones humanas que se transmiten y los mensajes de los films con la música como arte cultural que busca precisamente, la expresión de elementos humanos.

3.2. Análisis Específico

Como enfoque analítico y previamente descrito, el análisis específico es de tipo analítico-descriptivo, no se atañe a algún modelo establecido de análisis y más bien presenta un propio modelo donde los 3 ítems de evaluación principales son en respectivo orden técnica, armonía y orquestación, todo esto dadas las necesidades para la presente investigación, por lo que temas concernientes al timbre, calidad de sonido, aspectos de escritura técnico-musical, procesamiento de señal, funciones armónicas, sistema musical usado, progresiones, manejo de mezcla, formas musicales, entre otros pertenecientes a los procesos requeridos para el resultado final de la guitarra dentro de la música de Zimmer, serán clasificados dentro de los mismos ítems principales en pro de un orden analítico. A continuación se presentará el análisis

El manejo armónico tiene como base un pedal rítmico en D que junto a las notas de la melodía principal forma una estructura tonal en Dm incluyendo notas de paso y tensiones como la #11, derivada de la escala blues menor que a diferencia de la pentatónica menor (incluida en la escala menor), añade las llamadas “notas blues”, entre estas, la #11, o enarmónicamente, la b5.

The image shows a musical score for guitar. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The melody is written in a 4/4 time signature. The first measure starts with a 5th fret barre and a 5th finger on the 5th string, with a 2nd ending bracket above it. The second measure has a Dm chord. The third measure has an E/G# chord, which is circled in red. The fourth measure has a Gm chord. Below the staff is a TAB line with fret numbers: 5, 6-5, 3, 3-6, 5, 4, 5-4, 3.

Gráfico N°20: Tensiones en “Jack Sparrow”

Tomado de: Autor

Orquestación

El papel de la guitarra dentro de la obra es de coloratura tímbrica para con la melodía principal. A pesar de que interpreta la melodía principal, se diferencia del pedal armónico de fondo y su timbre tiene una fuerza característica, la principal textura que lleva la melodía es la sección de metales y la guitarra apoya tal melodía a partir de su capacidad tímbrica como textura añadida. Un punto extra de apoyo para esto es que se prescinde de la guitarra en diferentes interpretaciones de la misma melodía, mas no de los metales.

- "The Kraken" (Véase Anexo A - Pirates Of The Caribbean/Pag 6 y 7)

Técnica

Efecto: Overdrive. Teniendo en cuenta que el tema hace referencia a la bestia mítica, el Overdrive responde a una lógica de sonido pesado, grande y gordo; Afinación: Afinado el instrumento, al igual que en "Jack Sparrow", una 4ta Justa por debajo de la afinación estándar; Ejecución Técnica: Siendo una de las obras más específicas en los movimientos de la guitarra, el constante cambio de riffs²⁷ y las figuras rítmicas sincopadas, el Alternate Picking se toma como herramienta principal para secciones con semicorcheas y saltos entre notas. El uso de Palm Mute es más que obligatorio ya que se requiere de un control interpretativo en el sonido proporcionado por el Overdrive. Los Power Chords se tocan con Downstroke para darle firmeza y duración al acorde.

Sonido Guitarra: Crunch Overdrive

A 4:21
B5

The image shows a musical score for guitar. At the top, it says 'Sonido Guitarra: Crunch Overdrive' and 'A 4:21 B5'. The score is in 4/4 time. The guitar part starts with a B5 power chord (B, F#, D, A, E, B) marked with a 'f' (forte) dynamic. The notation includes alternate picking patterns (6-5-3) and triplets. Red circles and arrows highlight the tuning (B, F#, D, A, E, B), the power chord, and the alternate picking patterns.

Gráfico N°21: Aspectos Técnicos en "The Kraken"

Tomado de: Autor

Armonía

El recorrido armónico de la guitarra se da en el manejo de escalas menores paralelas, siendo el modo eólico, frigio, locrio y pentatónico menor iniciados

²⁷ Riff hace referencia a una melodía característica dentro de la estructura de las canciones en el rock.

desde un centro común, D, los usados de forma combinada para generar diferentes tensiones que en una escala única no se presentan completamente. Entre estos se maneja el b9, #11, b6 y las compartidas de forma general por ser notas modales, la b3 y la b7.

Gráfico N°22: Tensiones en “The Kraken”

Tomado de: Autor

Orquestación

Siendo obras del mismo álbum, continuas en el playlist y cercanas en el *cue sheet*, “Jack Sparrow” y “The Kraken” comparten la misma función musical en el uso de la guitarra, la coloratura de texturas melódicas. Aún así, en “The Kraken” la guitarra se camufla mucho más dentro de la mezcla, lo que combina su timbre con el de synths análogos y cellos. Esto visto desde un punto de vista funcional refuerza la idea de textura sonora, pero su uso no solo es en aspectos melódicos principales. La guitarra rota su papel a lo largo de su interpretación, por lo que en los momentos donde toca un Power Chord abierto esta dando una base armónica sobre la cual se pueden apoyar diferentes notas modales (el power chord no posee 3ra) y definir el tipo de acorde, mientras que en otros momentos interpreta melodías que en unos casos se convierten en respuestas contrapuntísticas en relación a la melodía principal, similar a riffs de acompañamiento y en otros casos, es la misma melodía principal.

Melodía Principal

Base Armónica

Gráfico N°23: Orquestación en “The Kraken”

Tomado de: Autor

- “Parlay” (Véase Anexo A - Pirates Of The Caribbean/Pag 8 y 9)

Técnica

Efecto: Gtr 1-Light Overdrive (Vintage)/Gtr 2- Lead Overdrive; Afinación: Estándar. Según Zimmer, POC²⁸ es una película occidental con un tema clásico para el guión de piratas, así que decidió buscar un sonido “Western” y para tal, las guitarras dejan de obedecer afinaciones graves y requieren de una cuerda afinada de forma estándar en pro del sonido “Western-Occidental” de piratas-vaqueros que Zimmer buscaba. Gore Verbinsky, director de la película, fue quien grabó las guitarras de esta obra; Ejecución Técnica: Teniendo dos guitarras en dos planes distintos, la melodía principal (Gtr 1) no presenta dificultad técnica alguna. La Gtr 2 quien responde melódicamente con una nota ornamental usa Full-Bends y la duración desde el punto inicial al punto buscado con el bend en ocasiones se extiende. Respecto al sonido, ambas

²⁸ Pirates Of The Caribbean.

guitarras usan compresión para darle longitud a la nota y resonancia en las notas largas, sin generar feedback. La ecualización de ambas resalta los medios para denotar el sonido “Western” de las cuerdas de metal del “viejo oeste”.

Armonía

Se toma Am como centro tonal. No se usa una dominante (E7) por lo que se puede interpretar como un modo eólico debido al constante uso de paso de una de las notas principales de este modo, la b7. Aún así, la progresión y la melodía se mueven de una forma tonalmente natural sin enfocar la presencia de un color modal (Vm) o sin resaltar las notas modales por lo que se toma como tonalidad de Am.

Orquestación

Teniendo en cuenta que existen dos guitarras usadas de diferente forma, la función es asignada según lo tocado. La Gtr 1 interpreta la melodía principal en forma de pregunta, para lo cual la Gtr 2 responde²⁹ con una nota de registro alto. A pesar de que la respuesta se da por encima de la pregunta en términos de registro, la función de la Gtr 2 es totalmente ornamental por la ubicación en los pulsos débiles del compás y la mezcla general que la deja de fondo y paneada. Así entonces, Zimmer logra con melodías de registro agudo exclusivamente de guitarras crear contrapunto dividido en secciones principales y ornamentales.

²⁹ Desde los cantos africanos, pasando por los cantos plantacionales, el blues, el rock y así por el resto de los géneros musicales, la pregunta y la respuesta ha sido una constante en las formas de hacer música.

Sonido Guitarra: Old Middle EQ/Reverb/Blues Dist

A 1:02 Am G

E-Gt I

mf

E B G D A E

T A B

Sonido Guitarra: Overdrive/Delay/Reverb

E-Gt II

mf

E B G D A E

T A B

15 (15) (15) 15

1 full

Melodía Principal (Pregunta)

Ornamentación (Respuesta)

Gráfico N°24: Orquestación en "Parlay"

Tomado de: Autor

- "You Look Good Jack" (Véase Anexo A - Pirates Of The Caribbean/Pag 10)

Técnica

Efecto: Distortion (Eq-Middle); Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: Su corta aparición a lo largo de la obra deduce un simple uso de técnica general. El Alternate Picking es la constante en relación a las divisiones de pulso, por lo que las síncopas coinciden con el pick en Upstroke.

Armonía

Es un Power Chord en D que se mueve rítmicamente con diferentes figuras, acentuaciones y manejos de síncopa. El enfoque es rítmico por lo que no hay armonía desarrollada en el espectro general.

Orquestación

Su corto y efectivo paso por una corta sección de la obra se toma como figuración rítmica principal en primer plano ya que no se da un desarrollo melódico en la orquestación general y el énfasis general se da en las sincopas rítmicas, por lo que la guitarra lidera tal “cliché” rítmico.

Gráfico N°25: Síncopa Rítmica en “You Look Good Jack”

Tomado de: Autor

3.2.2. Inception

Para la grabación de Inception, en las guitarras se contó con la presencia de Johnny Marr, reconocido guitarrista y experto en la creación sonora a partir del procesamiento de señal.

- “We Built Our Own World” (Véase Anexo B - Inception/Pag 13)

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Delay+Chorus. El procesamiento de señal en Johnny Marr generalmente suele estar adornado de pequeños detalles a pesar de interpretar melodías escritas para guitarras limpias³⁰; Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: La melodía es bastante sencilla y simple, por lo que la ejecución técnica no requiere de alto nivel y su esencia esta más en la interpretación profunda y sostenida en notas de larga duración.

³⁰ Sin efectos.

Armonía

Con un campo armónico de fondo en Am, la melodía de la guitarra se mueve por diferentes notas de la escala de Am hasta que llega a un F#, 6ta mayor de A que evoca un color modal dórico. Así entonces, la base modal general es Am Dórico.

Sonido Guitarra: Clean/Light Reverb/Chorus

A 0:09
Am

mf

E
B
G
D
A
E

T
A
B

6ta Mayor - 13na Mayor (Dórico)

Gráfico N°26: Dórico en “We Built Our Own Dream”

Tomado de: Autor

Orquestación

La guitarra se presenta como melodía principal teniendo en cuenta que la base armónica tiene como instrumentación pads de ambiente y synths abiertos, lo que le da papel protagónico al único instrumento que hace la única melodía de la sección, la guitarra.

- “Dream Is Collapsing” (Véase Anexo B - Inception/Pag 4)

Técnica

Efecto: Light Distortion / Selector: Bridge. A partir de Johnny Marr, la elección de las pastillas en la guitarra se vuelve parte integral de las decisiones tímbricas. La Distortion se maneja según las secciones de la obra. Usando los potenciómetros como reguladores de ganancia se controla la agresividad de la

distorsión en la señal de la guitarra; Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: Marcada por los acordes de raíz 4ta en inversiones de triada, con agregaciones y la síncopa en la que se interpretan, el manejo del Upstroke como asignación a los contratiempos del pulso es la constante en la pulsación de las cuerdas. El leve uso de algunas Ghost Notes completa las notas del acorde de forma abierto y no tan marcada. Es importante denotar el Let Ring³¹ de las notas dado con el objetivo de unificar los acordes. Para la segunda sección de la obra se usan Downstrokes con acentos en cada una de las notas que apoyan los golpes rítmicos del formato general.

Sonido Guitarra: Blues Distortion

0:00

Gm

G♭/B♭

mf
let ring

V V V V V V V

E 3 3 3 3 3 3 2 2 2
B 3 3 3 3 3 3 2 2 2
G (3) 5 (3) 5 (3) 4 4
D
A
E

Gráfico N°27: Técnica en “Dream Is Collapsing”

Tomado de: Autor

Armonía

La progresión usa diferentes técnicas y herramientas armónicas que en conjunto generan un color oscuro, curiosamente a partir de 3 acordes mayores en un conjunto de 4. Gm es el primer acorde y es la tonalidad base. El segundo acorde es G♭/B♭, acorde proveniente del sistema mixto de escalas relativas y paralelas. Es el VIIb de la escala paralela de la relativa mayor de G (B♭). Es un acorde característico de Zimmer puesto que contiene la potencia del VII en estado fundamental pero oscurece su color al ser tocado en inversión, creando

³¹ Técnicamente “dejar sonar” la nota tocada hasta que se apague por sí misma o hasta que se toque una nueva nota en la misma cuerda.

en el bajo una relación de intervalos menores que resuenan como una modulación directa a menor. El tercer acorde es Eb, el VIb de Gm, pero es imprescindible contar con las notas de la melodía que convierten al acorde en un Ebsus#4, acorde igualmente característico de Zimmer donde camufla un tritono a la relativa mayor (Bb) de la tonalidad original (Gm) dentro de un acorde de subdominante. Por último aparece un BMaj7, quien mirado desde Gm puede interpretarse como un IIIIMaj7, intercambio modal del 6to modo de la escala mayor armónica pero que tomado en relación al curso de la progresión donde el acorde anterior contenía un tritono a Bb, este BMaj7 se puede entender como una suspensión de la resolución de tal tritono al ser un IIbMaj7, intercambio modal del modo Frigio usado con función de subdominante para suspender resoluciones. Esta base de 4 acordes modula de forma directa a Cm en la segunda sección de la obra.

Orquestación

La textura presentada por la guitarra a pesar de aparecer en el panorama inmediato en relación a la mezcla al inicio de la obra es más de ornamentación ritmo-armónica. La orquestación resalta los metales en apoyo y los violines como melodía principal. Aunque la guitarra posee su propia línea interpretativa independiente del resto, su función vital es ornamentar las texturas paneadas.

- "Old Souls" (Véase Anexo B - Inception/Pag 8)

Técnica

Efecto: Light Overdrive+Reverb / Selector: Middle-Neck; Afinación: Estándar;
Ejecución Técnica: El manejo del Let Ring es parte esencial del sonido general.

Sonido Guitarra: Clean/EQ/Light Blues Distortion

A 1:23
Am

mf
let ring

E
B
G
D
A
E

Gráfico N°28: Let Ring en "Old Souls"

Tomado de: Autor

Armonía

Similar a "We Built Our Own World", existe un pedal armónico de fondo con pads ambientales y texturas abiertas lo que indica que la melodía es la que define el color y la tonalidad general. En este caso, la progresión Am como Im y Gm como Im se recalca como color eólico por parte de la melodía que usa las notas modales 3b y 6b, características del modo eólico. Así entonces, la tonalidad es Am y modula directamente³² a Gm.

Orquestación

La guitarra lleva la melodía principal y es apoyada en textura por diferentes bloques armónicos de cuerdas y synths digitales. Aunque hay melodías que responden a la melodía principal, la melodía es interpretada a lo largo de la obra por diferentes instrumentos, lo que recae en que el uso de la guitarra es una rotación en la instrumentación general de la melodía en pro de la exploración tímbrica.

³² La modulación directa es aquella que no prepara el cambio de tonalidad y por ende no recurre al uso de dominantes para el nuevo centro tonal.

- "Mombassa" (Véase Anexo B - Inception/Pag 7)

Técnica

Efecto: Light Distortion+Chorus+Delay / Selector: Bridge. El manejo del Delay se da en determinadas secciones y no es agresivo en la profundidad del mismo; Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: La obra presenta un interesante repertorio de técnicas en la guitarra. En la primera sección maneja un ya usual Let Ring. En las presentaciones en vivo para la Premier de Inception, Johnny Marr usó un capo³³ para tocar parte de la obra en pro de dar un mejor Let Ring al tener una barra presionando constantemente los trastes necesarios y por ende permitiéndoles sonar libremente. En la segunda sección se apoyo rítmicamente el tema con Scratch y acentuaciones de pulso. Para la tercera y última sección se usaron armónicos artificiales sobre la melodía tocada, lo que junto al sonido de la distorsión producía un característico apoyo ornamental.

³³ Cejilla movable usada para presionar en el traste deseado todas las cuerdas a la vez.

Capo 5, F# 2, Sonido Guitarra: Overdrive

A 0:39

E-Gt

mf
let ring

E
B
G
D
A
E

T
A
B

B 2:31

T
A
B

C 3:18

P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H. P.H.

T
A
B

Gráfico N°29: Técnica en "Mombassa"

Tomado de: Autor

Armonía

Siendo el tema con el tempo más alto de todo el álbum, la dirección general esta dada hacia el ritmo, lo que genera en la armonía pedales rítmicos globales y constantes. El centro tonal es Am y en toda la obra se mantienen los pedales ritmo-melódicos ejecutados por baterías electrónicas, samples y synths, permitiendo así a la orquesta clásica tocar melodías que no re-definen la armonía y más bien resaltan la articulación en gracia al tempo de la obra.

Orquestación

La guitarra con el versátil despliegue de técnica demostrado en “Mombassa” tomó como enfoque el apoyo ornamental rítmico. Así es como entonces el uso del Scratch junto a los acentos sincopados se interpreta como un ornamento rítmico y enfoque técnico meramente percusivo. Las notas generadas por los armónicos artificiales, a pesar de su alto registro, son ornamentales y solo en la primera sección, donde el Let Ring es el protagonista, se logra percibir una melodía principal tocada por la guitarra que luego es contrarrestada por apoyos en la secciones de metales que toman el papel de plano principal.

- “One Simple Idea” (Véase Anexo B - Inception/Pag 9)

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Light Chorus+Light Reverb / Selector: Bridge;
Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: Al igual que en temas anteriores, usa el Let Ring como técnica para dar una sonoridad más envolvente. Musicalmente la guitarra hace arpeggios abiertos con agregaciones de 9na lo que le da suavidad en relación a la dureza de la modulación directa.

Sonido Guitarra: Clean/Chorus/Reverb

A 0:00
Am

The image shows a musical score for a guitar part. It consists of a treble clef staff in 6/4 time and a guitar tablature staff below it. The treble staff shows a melodic line starting with a quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, and A5. The tablature staff shows the corresponding fretting: 0, 1, 2, 1, 0, 0, 1, 2, 0, 0, 0, 1, 2, 2, 0, 1, 2, 1, 0, 2. A red circle highlights the first two measures of the treble staff and the corresponding fretting in the tablature. A red arrow points from the word '9na' to the second fret on the second string in the first measure of the circled section. The dynamic marking 'mf' is placed below the first measure of the treble staff. The guitar sound is specified as 'Clean/Chorus/Reverb' and the chord is 'Am'.

Gráfico N°30: Tensiones en “One Simple Idea”

Tomado de: Autor

Armonía

Teniendo en cuenta que uno de los Leitmotifs de “Inception” es la progresión armónica entre Am y Gm, este tema usa tal para el desarrollo general, lo que recae en que la tonalidad es Am y modula directamente a Gm por medio de la melodía. Ahora bien, la forma musical de la guitarra presentada en la obra evoca el Rondó Clásico donde se presenta un tema principal A en Am, un tema B en Gm, regresa al tema A en Am y presenta el C que es una variación del B, en este caso, el arpeggio de Gm con 9na una octava arriba del originalmente presentado.

The image displays a guitar score for a piece titled "One Simple Idea". It is structured as a Rondo form (A-B-A-C). The score is divided into four sections, each with a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for guitar tablature. The sections are labeled A, B, A, and C. Section A is in Am, Section B is in Gm, and Section C is also in Gm. The score includes a tempo marking of *mf* and a recording information box indicating "Sonido Guitarra: Clean/Chorus/Reverb".

Section A (Am): Starts at 0:00. The melody consists of eighth notes: A2, C3, E3, G3, A3, C4, E4, G4, A4, C5, E5, G5, A5. The tablature is: 0-1-2-1-0-0-1-0-0-0-1-2-1-0-0-1-0-0.

Section B (Gm): Starts at measure 3. The melody consists of eighth notes: G2, B2, D3, F3, G3, B3, D4, F4, G4, B4, D5, F5, G5. The tablature is: 2-3-0-3-2-0-2-3-0-3-2-0-2-3-0-3-2-0.

Section A (Am): Starts at measure 5. The melody is identical to Section A. The tablature is: 0-1-2-1-0-0-1-0-0-0-1-2-1-0-0-1-0-0.

Section C (Gm): Starts at measure 7. The melody consists of eighth notes: G2, B2, D3, F3, G3, B3, D4, F4, G4, B4, D5, F5, G5. The tablature is: 10-11-12-11-10-10-11-12-10-10-10-11-12-11-10-10-11-12-10-10.

Gráfico N°31: Forma Rondó en “One Simple Idea”

Tomado de: Autor

Orquestación

A pesar de que la guitarra esta en el primer plano de la mezcla y al inicio solo se da un colchón armónico de fondo abierto, unas texturas en metales con crescendos conllevan el viaje general de la obra, marcando acentos y cambios de tonalidad, lo que le otorga a la guitarra un papel de acompañamiento ritmo-melódico.

- “Dream Within a Dream” (Véase Anexo B - Inception/Pag 5 y 6)

Técnica

Efecto: Light Overdrive+Reverb / Selector: Bridge & Middle; Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: Como en todo el álbum, el manejo del Let Ring es empleado constantemente. Las partes de la guitarra están separadas en dos secciones. La primera demuestra la inteligente noción armónica de Zimmer al darle a la guitarra notas clave según el acorde para mantener una coherente conducción de voces. Así entonces usa pedales constantes en 2 notas que junto a los acordes cambiantes se van transformando en diferentes tensiones o notas funcionales, 3ra menor, 7ma Mayor, 5ta Justa, 6ta Menor. En la segunda sección la guitarra combina el uso del picking technique con algunas notas fraseadas con hammer-on y aplica el mismo pensamiento de notas funcionales como pedal cambiantes armónicamente.

Armonía

El recurso armónico es el mismo usado en “Dream Is Collapsing”, una progresión de 4 acordes que incluye acordes con inversión y con 7ma Mayor, desembocando en un fuerte manejo de técnicas de armonización modal. A diferencia de la primera vez que se presenta el Leitmotiv (por que la progresión y orquestación general son un Leitmotiv del álbum), esta vez está en C#m.

The image shows two musical staves for E-Guitar (E-Gt) in 6/4 time. The first staff begins at 0:00 with a C#m chord and a dynamic marking of *mf*. The second staff starts with an A chord and an Fmaj7 chord. Both sections include a guitar tablature (TAB) below the staff.

Gráfico N°32: Leitmotiv #2 en “Dream Within a Dream”

Tomado de: Autor

Orquestación

La guitarra se presenta en ambas secciones de la obra donde aparecen variaciones de Leitmotivs del álbum. Mostrando pedales ritmo-melódicos que se mantienen en algunos acordes y para otros cambian en sus notas mas no en su estructura rítmica, la guitarra agrega una ornamentación armónica que al estar involucrada con Leitmotivs toma cierta personalidad general en el álbum, haciendo que estas partes puedan ser clasificadas como leitmotivs dentro del idioma tocado por la guitarra en “Inception”.

- “Waiting For A Train” (Véase Anexo B - Inception/Pag 11)

En “Waiting for a Train” se interpreta exactamente lo mismo que en el tema “Old Souls”, por lo que recalcar un nuevo análisis es redundante. En una posterior y pequeñísima sección de 4 compases aparece una guitarra grabada con distorsión que ejecuta notas en figuración de redonda en registro de guitarra barítono (afinada en A) y se desvanecen al 3er compás. Su papel es

principalmente ornamentativo y su originalidad yace en el uso de la guitarra en sus posibles afinaciones más graves para la agregación de adornos musicales.

- "Time" (Véase Anexo B - Inception/Pag 10)

Técnica

Efecto: Light Distortion / Selector: Bridge; Afinación: Estándar; Ejecución Técnica: Previamente tocada en "Dream Within a Dream" como una anticipación al Leitmotiv Final (Leitmotiv #1), la frase de la guitarra en el Leitmotiv "Time" maneja el Let Ring y el Hammer-On en algunas notas como generalidad en el fraseo. Su sonido tímbrico se diferencia del resto de la orquestación sin interrumpir con las partes principales y sin estar exageradamente ecualizado y mezclado para ser separado, lo que concluye que su uso está matizado por la misma escritura para guitarra y su manejo en el procesamiento de señal.

Armonía

La simpleza del Leitmotiv #1 "Time" radica en las redondas como base de la melodía principal y la fuerte orquestación con acordes triada que gira alrededor de esta. El primer acorde es Am y actúa como un Im, luego aparece Em como un Vm que podría sugerir un color modal eólico, lo que luego es revocado al presentarse un G como VIIb y un D como IV, claro indicio del color dórico en la progresión general, teniendo en cuenta que la melodía recae en el F# (13na), nota modal que define al color Dórico. La posición melódica de los acordes es fundamental puesto que define la melodía base al punto en el que es obligatorio conservar una disonancia de 7ma Mayor en el 2do acorde. El motivo además maneja melodías contrapuntísticas en la sección de metales.

Orquestación

La guitarra es una textura de acompañamiento que aunque maneja figuras rítmicas mas pequeñas y por ende en mayor cantidad, esta en el primer plano general de la mezcla y su timbre resalta entre los demás, no pelea con la sensación melódica de redondas y más bien se incluye a si misma como un pedal ritmo-melódico que complementa la orquestación general.

3.2.3. The Dark Knight

- “A Dark Knight” (Véase Anexo C – The Dark Knight/Pag 5)

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Reverb+Light Delay+Volume Pedal. La guitarra fue interpretada en “The Masterpiece Experience” en el arreglo de “The Dark Knight” basado en el score general de la película. Como nueva forma de manejar la guitarra están los crescendos en las notas como enlace sonoro entre la guitarra y los violines, que al ser instrumentos de cuerda frotada no generan un sonido de pulsación inicial, por lo que el Volume Pedal es la herramienta que permite a la guitarra que es un instrumento de cuerda pulsada anular el sonido de pulsación inicial y con el crescendo presentar el sonido ya pulsado, por ende, más cercano a la esencia del violín, instrumento que lleva la melodía principal. La ejecución técnica no tiene grandes complicaciones y la originalidad del sonido radica en el uso del volumen pedal como herramienta vital en el procesamiento de señal y por ende, en la creación de una nueva forma tímbrica para con la guitarra. Este tipo de interpretación ha sido usada por guitarristas de renombre como Steve Vai, John Petrucci (quien denomina este efecto “The Angel Sound”) y Joe Satriani. Un factor importante en el uso de esta combinación de efectos es la elección de la cuerda donde se pulsan las notas puesto que las primeras cuerdas son bastante brillantes mientras que la 3ra posee un sonido más lleno, lo que la hace una mejor opción para la interpretación de pasajes como este.

Sonido Guitarra: Clean/Reverb/Delay/Volume Fade In

A 6:06 (entre otros)

E-Gt

E B C D A E

TAB

7 7 7 5 5 5

B \flat C Am

B \flat Gm Dm

5 7 7 7 12 9 10

Gráfico N°33: "The Angel Sound" en "A Dark Knight"

Tomado de: Autor

Armonía

La tonalidad del tema es Dm. Transcurre por grados de la tonalidad como el Vlb, Vm y VIIb pero existen variaciones en el final de las frases. En la primera variación se toca G, IV de Dm y color dórico dentro de la progresión general. En una segunda variación se toca Gm pero con posición melódica en E, 6ta Mayor que lo convierte en un Gm6, acorde que contiene el tritono de tensión que resuelve a F mayor, pero que en este caso resuelve a la relativa menor, Dm, es decir, se crea una cadencia rota con un tritono oculto en un acorde de subdominante.

Orquestación

El papel de la guitarra es totalmente de ornamentación en la coloratura. La melodía es claramente llevada por la sección de cuerdas y los synths análogos y digitales llevan con partes rítmicas la base general, por lo que la guitarra se combina con el sonido de las cuerdas para crear nuevas texturas en la melodía principal.

- "Why So Serious" (Véase Anexo C – The Dark Knight/Pag 6)

Técnica

Efecto: Distortion (Eq Middle-Treble)+Tube Slide ³⁴ / Selector: Bridge.
Citando a Zimmer (2009) *"Estaba buscando un sonido que describiera al Joker.. ..quería describir la anarquía y la fuerza de su idea en un sonido, así que literalmente use un sonido"*, la búsqueda tímbrica se resumió en 1 sonido en constante tensión tocado principalmente por un cello eléctrico. La ejecución de la guitarra fue dada con un Tube Slide y presentó un enfoque distinto dentro del sonido usual que esta maneja. Esa cualidad tímbrica eléctrica en crescendo y glissando perpetuo fue la que Zimmer combinó con el Cello y replicó múltiples veces sobre sí misma hasta llegar de un D a un nuevo D en la 8va superior.

Libitum ♩ = 60

Sonido Guitarra: Distortion/Delay/EQ/+Tube Silde

A 0:00

E B G D A E

T A B

7 8 9 10

Gráfico N°34: Glissando Perpetuo en "Why So Serious"

Tomado de: Autor

Armonía y Orquestación

Armónicamente no existe trabajo ya que la sección está enfocada al sonido de por sí y a la tensión generada a partir de un sonido en perpetuo crescendo. No hay más planos y solo se siente la disonancia por la superposición de notas entre sí. La utilidad de la guitarra se dio en el apoyo de textura al cello. Aunque la guitarra fue grabada con distorsión, en el manejo de mezcla se panearon

³⁴ El Tube Slide es un elemento con forma cilíndrica del tamaño de los dedos y se inserta en uno de estos para permitir tocar las cuerdas y deslizar notas entre ellas sin el cambio sonoro del traste, lo que genera una sensación Fretless.

diferentes tomas de la misma y se condensó en pro de la toma original del cello, instrumento que al ser de cuerda frotada y fretless, conlleva de forma más orgánica y natural la idea de tensión.

3.2.4. The Amazing Spiderman II

Para el análisis de “The Amazing Spiderman II” es importante recalcar la presencia de músicos invitados como Johnny Marr y Pharrell Williams, presencia que desembocó en un sonido mucho más moderno y por ende con mucha más presencia de la guitarra eléctrica. Así entonces, se presentaran exclusivamente aquellas obras que resumen el trabajo general hecho en el álbum que crea un espectro nuevo en el “Sonido Zimmer” y se excluirán aquellas que no presenten un aporte al sonido de la guitarra dentro de la música de cine y que más bien se interpretan desde una perspectiva moderna de la guitarra, con formas de escritura usuales y recursos técnicos y tímbricos comunes.

- “There He Is” (Véase Anexo D – The Amazing Spiderman II/Pag 16)

Técnica

Instrumento: Guitarra Acústica; Afinación: Estándar. El Sonido de la sección donde se presenta esta guitarra es bastante sincopado y el acento en las cuerdas de nylon resalta como detalle tímbrico en la construcción general de la textura. Es un pasaje a tempo veloz por lo que el Alternate Picking y el buen posicionamiento de la mano izquierda son esenciales para una buena ejecución. También se hace importante en algunas notas el uso de dedo quebrado³⁵ en pro de tener limpieza y claridad en las notas tocadas. Así

³⁵ Dedo Quebrado hace referencia al uso de un dedo para tocar en un mismo traste diferentes cuerdas. A diferencia de la Cejilla, en el dedo quebrado se separan las notas una de la otra por lo que su quiebre permite la anulación de notas que acumuladas entre ellas generan suciedad en los pasajes.

mismo, el Palm Mute en las primeras notas de cada grupo de semicorcheas define los golpes y denota acentos.

The diagram shows a musical staff with a 7/8 time signature. The melody consists of eighth notes grouped in pairs. The first two groups are marked 'P.M.' (Palm Mute). The third group is circled in red and contains a sharp sign (#) above the second note. This circled section is labeled 'Pasaje en Semicorcheas' (Passage in eighth notes). The fourth group is also marked 'P.M.'. Below the staff, the fret positions are indicated: 5, 4, 5, 7, 5, 7, 9, 8, 9, 9, 9. A red circle highlights the notes on frets 9, 8, and 9. Arrows point from labels to specific features: 'Síncopa' (Syncopation) points to the first group, 'Palm Mute' points to the first 'P.M.' label, and 'Dedo Quebrado' (Broken finger) points to the circled section.

Gráfico N°35: Técnica en "There He Is"

Tomado de: Autor

Armonía

Armónicamente el álbum "The Amazing Spiderman II" está escrito casi en su totalidad en Em. En la sección de la obra donde está la guitarra se presenta un recorrido totalmente tonal en Em, hecho reafirmado por un B7, dominante de Em, que en la guitarra es diferenciado por la nota D#, 3ra Mayor de B y sensible de tónica.

Orquestación

La orquestación general es bastante peculiar ya que combina instrumentos digitales como synths y baterías eléctricas con instrumentos acústicos como la guitarra acústica. El pasaje implica un desarrollo veloz que dinámicamente va aumentando su registro, hecho que se refleja en la mezcla: la guitarra al inicio se siente poco por el peso de los synths pero al final de la frase se distingue por el color tímbrico de las cuerdas de nylon. Así entonces, el papel de la guitarra es totalmente de textura en el pasaje.

- "I Chose You" (Véase Anexo D – The Amazing Spiderman II/Pag 8)

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Delay+Tremolo+Reverb. A pesar de que el fragmento incluido de forma general en la orquestación suena bastante usual en el idioma de la guitarra, su procesamiento de señal añade factores tímbricos que permiten su participación en la obra de una forma más sana al agregarle más espacialidad dentro de la mezcla. El fragmento maneja una técnica general usualmente empleada para frases de solos de guitarra. Estos incluyen slides, pequeños vibratos, algunas ligaduras, ghost notes y el feedback como herramienta para resaltar los armónicos en las primeras cuerdas. Además la sensación de ad libitum generada por un rubato libre desemboca en una guitarra solista que ornamenta con pequeños motivos el ambiente general. Por tal esta sección lleva la guitarra a otra forma de uso dentro del cine ya que la incluye de una forma moderna y técnicamente usual sin violar las necesidades para con la película y el cue sheet.

Armonía y Orquestación

Armónicamente la frase se mueve por D Mayor como tonalidad y los cambios de acorde son totalmente tonales, incluyendo un F#m-IIIIm, Bm-VIm y A-V. Funcionalmente la guitarra es el punto central y aunque sus características de timbre y registro son los usuales en una melodía principal, esta no actúa como tal ya que se libera de formas de construcción melódica y más bien acude a un sonido referente a una libre improvisación.

- "Cold War" (Véase Anexo D – The Amazing Spiderman II/Pag 5, 6 y 7)

Técnica

Efecto: Crunch-Overdrive; Afinación: Drop D³⁶. Referente al trabajo hecho en "Pirates Of The Caribbean" en obras como "The Kraken", en la obra se utiliza una guitarra bastante agresiva en su tímbrica ya que recurre al uso de la distorsión con un color del Rock pesado y su afinación permite Power Chords con la posibilidad de ejecución a un solo dedo como cejilla. Además de esto, la obra de varios minutos de duración incluye en su totalidad a la guitarra, que teniendo en cuenta la agresividad del tema desde el punto de vista compositivo produce una obra cargada de riffs, un sonido pesado general y recurre a aspectos técnicos de diferente nivel empleado para la orquestación de la misma. El uso de Palm Mute es fundamental para la definición de Riffs con distorsión; el Alternate Picking se usa para motivos que conectan frases y Riffs con saltos de cuerda (String Skipping); El Let Ring y los leves Vibratos se incluyen en las secciones más melódicas con menos ganancia en la distorsión y el Strumming general se usa para las octavas en cuerdas agudas.

³⁶ El Drop es un tipo de afinación donde las primeras 5 cuerdas mantienen una lógica estándar de afinación (sea iniciando en E y determinándola estándar o sea en otras notas) y la 6ta cuerda cae generalmente 1 o 1 ½ tonos de lo establecido, permitiendo así diferentes combinaciones como Drop D, Tuning D - Drop C, entre otros.

peso oscuro armónico a partir de tensiones como la b9, b3, 7ma Mayor (en modo menor crea una 2da aumentada entra la 6ta y la 7ma) y b13. Así entonces, el papel de la guitarra se determina a los riffs como su propio idioma a resaltar en el tema y el apoyo melódico para acentos generales.

* * *

En “The Amazing Spiderman II” el aporte dado a la guitarra radica en la multiplicidad de color tímbricos manejados por la misma. Para esto se usaron motivos incluidos en las obras analizadas y se transformaron a lo largo del álbum con procesamientos de señal como el uso del Whammy una octava arriba en “Look at Me” con uno de los motivos de “Cold War”; El uso de acordes abiertos para llenar espectros armónicos en “You Need Me” y “I need to Know” similares a “I Chose You”, donde la tendencia al sonido pop se refleja en el tipo de armonía con agregaciones y cambios tonales y la guitarra toma un papel más protagónico en lo que se refiere a efectos usados y fraseo técnico; la orquestación con articulaciones y dinámicas pesadas dándole protagonismo a los riffs de la guitarra sin que estos lleven la música a un contexto de rock; la creación de un Leitmotiv principal (Leitmotiv #3 – Véase Anexo D, pag 4) con golpes de Power Chord alterados en la Edición y procesados en la Mezcla, como ejemplos principales. Estos son diferentes puntos de vista de la guitarra en la música de cine y su desarrollo temático, que junto a la influencia pop que se ejerció en el álbum le otorgó a este una personalidad donde la orquestación, instrumentación y enfoque de la guitarra eléctrica se llevaron a otra idealización sonora.

Resumiendo entonces, en “Pirates of The Caribbean II y III”, “Inception”, “The Dark Knight” y “The Amazing Spiderman II” la guitarra tomó una nueva forma de uso dentro de la música de cine a partir de aspectos técnicos desarrollados en el rock y las músicas del mundo que incluyen a la guitarra eléctrica dentro de su instrumentación general. Ahora es necesario conducir el análisis realizado a una adaptación que refleje los aspectos rescatados, la forma de interpretación en el instrumento y que pueda darle estructura formal al “Sonido Zimmer” en la guitarra eléctrica.

3.3. Adaptación Musical

Entendido como una apropiación de conceptos y resultados provenientes del análisis previamente hecho, lo siguiente es una adaptación de Orquesta Sinfónica y Guitarra Eléctrica a la obra “Muerte y Transfiguración Op. 24” del compositor Richard Strauss. La instrumentación y orquestación se respetaron y los únicos pequeños cambios se dieron en relación a la escritura, puesto que la gramática de múltiples versiones data de más de 50 años atrás y cierta simbología ya no es de uso pertinente; por tal, la adaptación fue hecha a partir de múltiples transcripciones previas en lo que se refiere a la orquesta sinfónica. El audio usado como base para la grabación de la adaptación de guitarra eléctrica es una interpretación de “Muerte y Transfiguración” hecha por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Herbert von Karajan publicada en 1990, España, con derechos fonográficos de Polydor International GmbH. La elección de la obra está ligada a razones técnicas, estilísticas y conceptuales. El siguiente pre-análisis ahonda en el compositor, la obra y permite comprender bajo qué parámetros se está rigiendo la adaptación.

3.3.1. Análisis de “Muerte y Transfiguración Op. 24” - Rihard Strauss

Richard Strauss, compositor alemán de la obra “Muerte y Transfiguración”, fue uno de los pioneros en el sonido moderno del siglo XX. Semejante a músicos como Mahler e influenciado por el padre de los poemas sinfónicos, Franz Liszt, Richard Strauss incluyó en su sonido parte de la herencia romántica temprana y participó del romanticismo tardío como uno de sus máximos exponentes a través de la forma musical hoy conocida como Poema Sinfónico. Obras como “Don Juan” o “Así Habló Zaratustra” lo cimentaron como uno de los máximos referentes en el estilo, y no sólo fue su maestría musical, sus complejas formas de orquestar y su marcada y avanzada armonía lo que lo elevó a la cima, sino también fue su fuerte relación conceptual con una intención, con una idea descriptiva, con un guión a la hora de componer música. Esto fue para Strauss lo que para Zimmer hoy en día se piensa como Guión.

Los poemas sinfónicos tomaron para la época el concepto a partir de la literatura y aquellas demás artes que evocaban algún carácter poético y que le daban a la música el poder de describir aquella situación presentada. Siendo Franz Liszt el primer compositor del siglo XIX en aplicar el término a sus obras, el ideal descriptivo dentro de la música se transmitió en una oleada de compositores románticos que profundizaban en la forma de describir una situación, algo de total similitud a la labor de un compositor de música de cine hoy en día. Así entonces la música ya no se trataba de sí misma, de su forma y de su propia existencia como lo hace la música absoluta³⁷, sino que por el contrario se tornaba completamente en función de describir aquellos aspectos que las palabras no lograban tocar pero que si lograban construir como ideal para la música. Strauss se declaró siempre un partidario de los elementos extramusicales. En 1889 escribió:

“Nuestro arte es expresivo, y una obra musical que no tenga ningún contenido poético que comunicarme es para mí cualquier cosa menos música. Naturalmente, se trata de un contenido que no pueda ser representado más que con sonidos, y que con palabras solo puede ser sugerido.”

(Strauss, 1889)

Strauss a su modo logro compaginar con las funciones de un compositor de música de cine y se determinó como fiel aliado de la música incidental, siendo esta aquella que existe en relación a otro arte, en este caso, el arte literario.

Ahora bien, el poema sinfónico “Muerte y Transfiguración” fue escrito cuando Strauss tenía 25 años y a pesar de no ser catalogado como una de sus obras más famosas, sí se presentó como una de gran madurez musical. Fue estrenada en Alemania el 21 de junio de 1889 en el marco del Festival de la Asociación General de Músicos Alemanes. Aunque el procedimiento usual en la creación de un poema sinfónico está originado en un poema descriptivo que presenta una fuente a partir de la cual se hace la música, en este caso Strauss

³⁷ Música que no se basa en asociaciones sino en la música Misma.

presentó un Poema Descriptivo *Post Scriptum*³⁸, lo que se tradujo en un texto exégesis a partir del significado de la obra. Éste fue escrito por Alexander Ritter, amigo y mentor de Strauss, quien se dio a la tarea de presentar un texto posterior a la composición del poema y dió por entendido que el objetivo de Strauss era describir un personaje moribundo que atraviesa su batalla más grande con la muerte mientras re-visita todas sus memorias para así finalmente, alcanzar la paz interior a través de la Transfiguración. El texto se prestó para aclarar el concepto de la obra y catalogarlo como poema sinfónico. “Muerte y Transfiguración” cuenta con 4 momentos-secciones de clara definición. Para la adaptación de guitarra eléctrica se tomarán los dos primeros siendo estos aquellos que logran describir en aspectos musicales la generalidad de la obra. Teniendo en cuenta la necesidad de un programa de mano para la orientación del público durante el estreno del poema en 1890, para la presente adaptación es más que pertinente el texto descriptivo de cada sección a adaptar del poema sinfónico, texto escrito por Alexander Ritter:

I. Largo, Do Menor – Re Bemol Mayor

“Un hombre, enfermo, yace en su jergón, en una buhardilla mísera y escuálida, iluminada por el pálido y vacilante resplandor de una vela casi consumida. Exhausto por una desesperada lucha con la muerte, ha caído en profundo sopor. Ningún ruido turba el silencio de aquello que se cierne inevitablemente, salvo el débil y monótono pulso de un reloj de pared. Una sonrisa dolorosa atraviesa de tanto en tanto las pálidas facciones del hombre, en el límite postrero de su vida, los sueños le traen el recuerdo de los dorados días de la infancia.”

II. Allegro Molto Agitato, Do Menor

“Pero la muerte no dará tregua a la víctima ni en su reposo ni en sus sueños. Ataca brutalmente y de nuevo comienza la lucha: la voluntad de vivir, contra el poder de la muerte. ¡Horrible combate! Todavía ninguno es vencedor; el moribundo se hunde en su jergón y reina nuevamente el silencio.”

³⁸ Escrito después de.

Como es visible, cada párrafo relata con lujo de detalle la situación vivida por el enfermo en cama. Así mismo los instrumentos hicieron lo suyo. Los cellos y timbales a través de figuras rítmicas irregulares buscaban describir los pálpitos del corazón del enfermo, esto apoyado por el uso de sordinas en las cuerdas y una orquestación de color pastoso que le otorga un color más sombrío a la música. Las modulaciones entre tonos menores y mayores relatan cambios de ánimo y momento, por lo que aquellas batallas con la muerte están descritas por armonías en círculos menores y con el uso de escalas armónicas y melódicas junto a tensiones, mientras que para aquellos momentos donde se recuerda la niñez, la felicidad y la jerga de la que se habla en el texto, Strauss usó modulaciones a tonalidades mayores. Por más momentáneas que estas fueran, lograban describir cada momento anímico del moribundo.

Técnicamente Richard Strauss empleó técnicas de orquestación donde se cargan a los instrumentos de dinámicas bastante pronunciadas, es decir, momentos de pianos en extremo sutiles, casi moribundos como el texto, mientras en otros los fortes eran más que agónicos y retumbantes. No es difícil encontrar un Triple Forte en diferentes familias instrumentales. La articulación se trata de una manera especial puesto que repite frases en diferentes momentos pero la articulación cambia. Por ejemplo, un clarinete que interpreta una frase musical bajo una misma bocanada de aire para determinada sección, en otra la interpreta a divisi junto a las cuerdas, todo sin ligadura de fraseo. Ahora bien, Strauss también acude a diferentes formas tímbricas con el uso de sordinas, muteos, y detalles instrumentales en ciertos pasajes, que, junto a la orquestación, crean una forma musical distintiva del compositor.

Armónicamente la obra usa diferentes técnicas de modulación y la tonalidad se relativiza a contextos de tonalidad expandida o neotonalidad. Estos sistemas armónicos son propios del siglo XX, pero logran cubrir de forma general el pensamiento armónico en esta obra romántica: Diferentes tonalidades que vista una por una, presentan alteraciones ocasionales en la formación de su misma escala y el concepto de Dominante se expande a las tensiones disonantes, dejando un poco la necesidad obligatoria de un V7 a partir de un tritono. Aún así, es importante denotar que lo anterior es una

perspectiva analítica del autor de la investigación y que en el romanticismo se buscaba una nueva respuesta al uso musical. Igor Stravinsky, padre del romanticismo, trabajaba a partir de intervalos y ritmos, por lo que la estructura tonal clásica está más que alejada del contexto de la obra de Strauss, también Romántico.

Lo anterior escrito podría leerse como un análisis general de la música de Zimmer ya que sus similitudes con Strauss no solo radican en la influencia que uno ejerce sobre otro sino que también van en el aspecto técnico y conceptual. Es por esto que la obra escogida para la cual adaptar la guitarra eléctrica a partir del “Sonido Zimmer” fue “Muerte y Transfiguración Op. 24”, poema sinfónico del compositor alemán, Richard Strauss.

3.3.2. Adaptación “Muerte y Transfiguración Op. 24” - Richard Strauss

A continuación la adaptación de guitarra eléctrica a la obra en Score completo. Ver Anexo E.

3.3.3. Análisis de la Adaptación para Orquesta y Guitarra Eléctrica de “Muerte y Transfiguración Op. 24”

Siguiendo la base metodológica y el diseño analítico propuesto, el análisis posterior de la adaptación tomará como ejes principales la técnica, la armonía y la orquestación (esta última refiriéndose al papel que cumple lo analizado y cómo lo cumple). Para tal, se tomarán múltiples fragmentos de la adaptación al igual que con el análisis de la música de Zimmer y se equiparará el resultado con los resultados encontrados en las secciones de guitarra eléctrica de los álbumes previamente vistos.

- Fragmento # 1 (Pag 1)

The image shows a musical score for a fragment of 'Muerte y Transfiguración Op. 24'. The score is in 4/4 time and features six staves: Timpani 1-2-3, Electric Guitar, Harp, Violin 1, Violin 2, and Viola. The Electric Guitar part is highlighted with a red box and labeled 'Clean Guitar cantabile' and 'pp'. The Violin 2 and Viola parts are marked 'Con sord.' and 'pp'. The Harp part is marked 'pp'. The Timpani part is marked 'pp'.

Gráfico N°37: Fragmento #1 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Reverb+Delay+Light Tremolo. Usado en la interpretación de la suite de “The Dark Knight”, la guitarra maneja un grupo de efectos que le permiten generar un sonido ligado, *cantabile* y que permite notas de larga duración, incluidas las ligaduras de duración. Se acopla junto a las Maderas que en esa sección tocan notas individuales.

Armonía y Orquestación

Específicamente en el compás donde inicia la guitarra eléctrica suena un Cm, tonalidad base de la primera sección del poema sinfónico. La guitarra toma notas estructurales como Eb o C, que al igual que Zimmer, son usadas para apoyar acordes. Las maderas hacen el acorde pedal mientras las cuerdas llevan una base ritmo-armónica. La guitarra entonces, se une al color general del acorde y a pesar de ser un instrumento de cuerdas, gracias a su procesamiento de señal no choca con el color de los vientos a pesar de estar cumpliendo el mismo papel de ellos.

- Fragmento # 2 (Pag 2)

The image shows a musical score for an orchestral fragment. The instruments listed are Timp., E.Gtr., Hp., Vln., Vla., Vc., and D.B. The score is in C minor and 4/4 time. A red box highlights the final measure of the score, where the guitar and woodwinds play a piano (pp) chord. The guitar part is marked *pp dolce* and the woodwinds are marked *pp* with a crescendo hairpin.

Gráfico N°38: Fragmento #2 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Al igual que el Fragmento #1, combina diferentes efectos para darle una sonoridad distinta a la guitarra con notas prolongadas.

Armonía y Orquestación

Se puede denotar de forma más clara la relación directa con la familia de las cuerdas que a diferencia del fragmento pasado, ahora apoyan con acordes el movimiento musical. Uso de notas estructurales al igual que en la música de Zimmer.

- Fragmento # 3 (Pag 3)

The image shows a musical score for two instruments: Timp. (Timpani) and E.Gtr. (Electric Guitar). The Timp. part is in the bass clef and consists of a few notes followed by rests. The E.Gtr. part is in the treble clef and features a long, sustained note with a red box labeled "Glissando Pick Through Neck" over it. The note is marked with *pp* (pianissimo) and has a long, wavy line underneath it, indicating a glissando effect. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

Gráfico N°39: Fragmento #3 "Muerte y Transfiguración – Adaptación"

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Clean Guitar+Delay+Reverb. Como se denota en el recuadro, se hace Glissando a lo largo del diapasón con el pick³⁹. Esta técnica es recurrente en el rock para cambios de sección y efectos sonoros. Al igual que Zimmer en el tema "Why So Serious", el Glissando se toma como recurso auditivo para obtener nuevos espectros sonoros a partir de un instrumento, en este caso la guitarra.

³⁹ El Pick se toma de lado y se arrastra contra las cuerdas, esto genera un efecto sonoro único del instrumento. La cualidad del sonido puede tomar múltiples colores si se altera la señal con pedales.

Armonía y Orquestación

La armonía del instrumento por sobre el contexto armónico del momento es nula ya que el Glissando no se logra entender con alturas musicales.

- Fragmento #4 (Pag 6)

The image shows a musical score for two instruments: Timp. (Tympani) and E.Gtr. (Electric Guitar). The Timp. part is in the bass clef and consists of a series of eighth notes. The E.Gtr. part is in the treble clef and features a 'let ring' effect, which is highlighted by a red rectangular box. The 'let ring' effect is indicated by the text 'let ring' written below the notes. The score is marked with a dynamic of *pp* (pianissimo). The measure number 21 is indicated at the beginning of each staff.

Gráfico N°40: Fragmento #4 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Clean+Chorus/Posición: Middle. Extraído de diferentes álbumes previamente analizados, el Let Ring es una herramienta muy usada en la guitarra del “Sonido Zimmer”. Buscando aplicar las herramientas obtenidas y darle más *aire* a los arpegios y acordes tocados, el let ring le da duración a cada nota y se usa en todas las secciones donde la guitarra hace arpeggios o acordes abiertos.

Armonía y Orquestación

La sección interpretada por la guitarra agrega tensiones disponibles al acorde que aparece de forma vertical dentro de la partitura, añadiendo así una 7ma mayor que a pesar de ser nota estructural, por ser tocado de forma

abierta, lenta y con Let Ring, ayuda también a colorear el acorde. Así mismo se agrega una 13na que convierte al acorde en un X6.

- Fragmento #5 (Pag 7)

The image shows a musical score for three instruments: Timp., E.Gtr., and Hp. The Timp. staff has two square marks. The E.Gtr. staff starts with a power chord on the 25th fret, marked with a *p* dynamic and a crescendo hairpin. A red box highlights a second power chord on the 25th fret, also marked with a *p* dynamic and a hairpin. The Hp. staff has a square mark corresponding to the first chord.

Gráfico N°41: Fragmento #5 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Light Crunch+Chorus+Reverb. Aunque no es usual dentro del mundo de la guitarra hacer crescendos y disminuendos de forma continua y con la guitarra llena de efectos que alteran la señal como la distorsión, el overdrive o el crunch, Zimmer tomó los crescendos de la guitarra distorsionados y editados en producción como Leitmotifs en el álbum “The Amazing Spider-man 2”. Así entonces, logró con la post-producción crear un efecto que apoya de forma contundente golpes armónicos o percutivos. En este caso, el power chord tocado apoya la música y se vale de los potenciómetros, efectos de producción y pedales para lograr el propósito.

Armonía y Orquestación

Siendo un sencillo pero contundente power chord, este apoya un bloque armónico ejecutado por las cuerdas. Para darle un entendimiento más claro al sonido son más adecuados este tipo de acordes ya que el buscar agregar

tensiones o notas estructurales con el efecto, implicando varias notas al tiempo dentro de la guitarra, se puede provocar suciedad sonora ya que no es entendible, esto sin contar que las cuerdas de por sí solas ya incluyen tensiones.

- Fragmento #6, #7 y #8 (Los siguientes fragmentos se presentan juntos dada su similitud y en pro de visualizar una misma herramienta en diferentes compases) (Pag 8, 9 y 10)

Gráfico N°42: Fragmento #6 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Gráfico N°43: Fragmento #7 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

The image shows a musical score for three instruments: Timp., E.Gtr., and Hp. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. A red box highlights a section of the music, and a red arrow points to a note labeled 'C6' in the guitar part. The harp part features triplets and arpeggios.

Gráfico N°44: Fragmento #8 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Clean+Long Reverb. Para todos los fragmentos se usa el Let Ring al ser arpegios y se interpreta de forma específica con Fingerstyle⁴⁰.

Armonía y Orquestación

El punto de convergencia de los 3 fragmentos es la agregación de tensiones disponibles dentro de arpegios que van en paralelo con el arpa cromática. Así mismo ocurre una polirítmia complementaria donde la guitarra hace semicorcheas (subdivisión binaria) mientras que el arpa hace seisillos (subdivisión ternaria).

⁴⁰ Ver Tabla N°4.

- Fragmento #9 (Pag 32)

The image shows a musical score for a symphonic orchestra. The instruments listed are Timp., E. Gtr., Hp., Vln., Vln., Vla., Vc., and B.B. The E. Gtr. part is highlighted with a red box and includes the instruction "Delay-Synth" and dynamic markings "mf" and "f". The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Gráfico N°45: Fragmento #9 “Muerte y Transfiguración – Adaptación”

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Clean+Reverb+Pan+Synth Processor. Siendo Zimmer un incansable explorador de sonidos, el fragmento #9 tiene un espectro sonoro totalmente distinto al esperado dentro del rango de posibilidades de la guitarra. Esto gracias al procesamiento de señal y pequeños toques de edición dentro de la producción.

Armonía y Orquestación

El papel de la guitarra se define como un pasaje cromático descendente que funciona como cliché melódico conector entre instrumentos. Al ser repetitivo toma función ornamental y en comparación con las cuerdas es constante, lo que le permite unir los papeles de diferentes instrumentos al ser una base estable y repetitiva.

- Fragmento #10 (Pag 18)

68

E.Gtr. **Light Crunch Guitar**

68

Hp.

68

Vln. **mf**

Vln.

Vla.

Vc. **Senza sord.** **ff**

D.B. **Senza sord.** **ff**

Gráfico N°46: Fragmento #10 "Muerte y Transfiguración – Adaptación"

Tomado de: Autor

Técnica

Efecto: Light Crunch+Light Chorus. El pasaje tocado por la guitarra técnicamente es un pasaje melódico sin complicaciones técnicas para con el

instrumento pero sí interpretativas ya que es una melodía con múltiples ligaduras y síncopas por lo que el pulso se torna difuso en ciertos puntos.

Armonía y Orquestación

Funcionalmente la guitarra esta replicando la melodía principal que en este caso es tocada por las secciones instrumentales bajas y de color sonoro grueso, cellos, contrabajos, fagots y cornos, entre otros. Armónicamente presenta tensiones, notas cromáticas de paso y estructurales.

Después de concluido el proceso de análisis y obtención de resultados, se procede a analizar los mismos en pro de obtener conclusiones, resultados concretos y prospectos sobre la discusión pedagógica, académica y artística que se pueda generar.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

HANS ZIMMER: UN APORTE A LA MÚSICA

Visualizando de la forma más imparcial posible la presente investigación es inevitable observar el cúmulo de ideas llevado de lado a lado y generado por la misma investigación como acto creativo, y por qué no, un acto artístico. Partiendo del punto en el que los dos ejes principales que guiaron la investigación fueron la guitarra eléctrica y la música de cine (siendo Hans Zimmer el compositor escogido por su amplia trayectoria y su influencia en el escritor de la investigación), se partió de la idea de que la materia prima a analizar era la obra de Zimmer debido a su alto contenido de guitarra eléctrica dentro de la instrumentación general, mucho más alto que el usualmente empleado en la música de cine, por lo que fue más que obligatorio tomar los álbumes de Hans Zimmer (scores originales para películas) y a partir de estos descifrar la esencia que marca la diferencia entre las formas usuales de uso en la guitarra eléctrica y la forma en la que Zimmer la maneja. Una vez establecido un objetivo concreto y guiado en una forma general de trabajo desarrollada para con una monografía, se adentró a la delimitación específica de los objetivos y el material a analizar. Fue en este punto donde las ideas llevadas de lado a lado empezaron a surgir, y no precisamente eran ideas de qué tipo de análisis seguir o qué formas musicales eran las esperadas a encontrar. La semilla de una idea mucho más personal y menos técnica surgió con la pregunta ¿Por qué escoger éste álbum y no éste?. Así mismo se creó una cadena de preguntas que iban más allá de lo técnico dado a que la respuesta buscada no estaba determinada por aspectos musicales específicos (como es usual en la delimitación de una investigación) sino estaba más inclinada a encontrarse en el momento artístico al que se otorgó la guitarra eléctrica, es decir, el por qué de la guitarra, el cómo de la guitarra, el cuando de la guitarra dentro de la música y su relación inevitable con un aspecto visual para el cual la arte sonoro trabaja, el cine. El objetivo de la reflexión en curso es otorgarle la importancia necesaria al proceso de investigación vivido puesto que gracias a este se determinaron los tipos de reflexiones y el cómo estos afectan el resultado de forma pedagógica, académica y técnica e inciden en la utilidad del trabajo.

Así entonces se escogieron los álbumes a analizar y se inició el análisis de cada canción. Un primer resultado investigativo condujo al cambio de la misma investigación y se dio en el hecho de que era más que inútil analizar canción por canción, puesto que así no estarían conectadas dentro de un todo, dentro de un álbum conceptual al ser parte de una película y pasarían a ser fragmentos inútiles de sonidos, por lo que se busco una forma de análisis general que contuviera la información requerida sin detallar en lo innecesario. Tal propósito condujo al análisis a partir del recurso romántico "Leitmotiv". Inculcado por Richard Strauss a través de poemas sinfónicos y derivado en el cine como parte de la labor musical al describir personajes del guión, Zimmer recurre al Leitmotiv como centro del álbum y a partir de estos describe personajes, desarrolla conceptos técnicos, incluye o anula instrumentación, administra orquestación y otorga papeles, entre estos, el de la guitarra eléctrica. Es entonces con tal forma que se dio el análisis general de la obra y el específico dentro del papel de la guitarra eléctrica en la música de cine. Por ende, un importante punto del desarrollo investigativo fue la misma evolución dentro del mismo, pero el enfoque de la evolución a seguir fue vital en el para qué de la investigación, es decir, a pesar de los múltiples indicios de riqueza técnica en la obra general, se fue encontrando poco a poco un punto inesperado dentro del acto creativo de Zimmer, una "Filosofía Musical" marcada por cada película y que se vincula directamente a los aspectos técnicos que desenvuelven el llamado "Sonido Zimmer" a través de la investigación. Por tal, se determinó para la investigación un enfoque más amplio donde se involucrarían no solo aspectos técnicos sino también académicos, filosóficos (tomando el término como lo referente al pensamiento musical y las decisiones técnicas según análisis morales y definiciones conceptuales sociales) y como convergencia de todos los aspectos, el híbrido cultural de la guitarra eléctrica dentro de la música de cine. Esto claramente afecta la forma en la que se analizan los resultados y por ende es declarado previamente al análisis específico de los resultados de la investigación.

Siendo la guitarra eléctrica un instrumento de marcada intención en lo que respecta a su presencia sonora, a la forma de uso que se le da en ciertos

géneros y a su universalidad como instrumento musical, obtuvo infinitos usos dentro de la música global. Tomada para describir personajes, acompañar secciones rítmicas con distorsión o bien crear un efecto de sonido Western, la guitarra se permite a si misma camuflarse en infinitos géneros musicales, más es inevitable no notar su presencia. Así mismo, la música de cine que se encuentra en constante retroalimentación tiene unas pautas establecidas que en concordancia con el papel que cumple como música incidental detecta elementos útiles y no útiles para la película que acompaña, por lo que su relación con la guitarra eléctrica ha estado ligada a elementos populares intrínsecamente vinculada al rock y su imagen cultural y social. Por esto es que Hans Zimmer otorga un nuevo fundamento en el por qué de la guitarra eléctrica en la música de cine, no solo como adorno auditivo moderno sino que le brinda una significación más que musical y la convierte en parte integral del guión, de un pensamiento, de una filosofía.

Después del análisis de la obra general de Hans Zimmer y de las secciones específicas de la guitarra eléctrica, que junto a un proceso reflexivo que iba de la mano con la investigación, desembocó en un arreglo musical que refleja el aspecto analítico previamente hecho, se concluyeron como los más importantes aportes generales de aspecto técnico-musical tanto para la guitarra eléctrica como para la música de cine los siguientes 3 elementos:

- Nuevo espectro general en la instrumentación y orquestación de la música. Como primer componente de este espectro técnico se incluye la simbiosis creada entre la orquesta y la guitarra, manejada desde los procesos de producción como grabación y mezcla, que permitió que no solo la guitarra se involucrara en un nuevo contexto sino que la orquesta se repensara en términos de orquestación. Así entonces gran parte del sonido característico de Zimmer se da por la forma en la que orquesta y administra los instrumentos en aquellas secciones que contienen guitarra, siendo esta última la que varía de papel y en ocasiones sobresale como la melodía principal mientras que en otra se limita a ornamentar o reforzar la sección rítmica. Consecuentemente todos los sonidos manejados se adentran en esta lógica, esto quiere decir que los pasajes electrónicos de *The Dark Knight*, *Inception*, y *The Amazing Spiderman*

concurrer en hacer parte de un todo orquestal donde las tres instrumentaciones base son la orquesta sinfónica, la música electrónica y una banda de rock, todo sobre un espectro general llamado música de cine. Y aunque pueda parecer obvio que para un compositor la orquestación e instrumentación son la parte elemental de su sonido, en Zimmer el aporte radica en el nuevo espectro que crea por la forma en la que lo piensa. La instrumentación de Hans Zimmer evoluciona según la película y se orquesta y mezcla según la intención del guión. Las nuevas texturas aprovechadas por los avances tecnológicos se recrean como una voz principal y rompe convencionalismos como que las secciones de cuerdas lleven la melodía para escenas románticas, entre otros. Así entonces, hay escenas de acción donde Zimmer usa solo un piano para musicalizar. Su virtud para contradecir clichés musicales usuales constituye un importante aporte técnico que es la resignificación de la instrumentación y orquestación en general, siendo estas alteradas por la presencia de la guitarra eléctrica y contribuyendo a su vez al cómo usar esta última.

- Nuevo manejo orquestal de la guitarra eléctrica. Siendo uno de los ejes principales dentro de la investigación, el manejo de Hans Zimmer en la guitarra se llevó a otro nivel. Esto fue determinado por aquellos ítems que componen el sonido y uso del instrumento: Efectos y procesamiento de señal, donde además de un arduo concepto sonoro a partir del uso de pedales digitales y análogos, se incluyó la mezcla como parte del desarrollo auditivo, la guitarra se adentró en un proceso creativo y de exploración resultante en miles de formas de incluir la guitarra en un formato no usual para ella. Varios de los enfoques sonoros dados dentro del proceso de mezcla se valían del uso de cortes, *fades in*, *fades out*, inversiones de onda, doblamientos de canal, *delays*, alteraciones de la señal, ecualizaciones y compresiones, entre otros, para la creación de nuevas texturas como en el score de *The Amazing Spiderman*. Además de esto un uso medido y apropiado de las posibilidades técnicas del instrumento, hecho que determinaba en múltiples situaciones el papel de la guitarra ya que al usar arpeggios abiertos con *Let Ring* la intención se torna más armónica-ornamental, mientras que el uso de *Slides*, *Palm Mute* y pasajes en semicorcheas con distorsión le otorga una función más principal. Aunque

puedan parecer obvias las inclinaciones técnicas es importante analizar que Zimmer ha trabajado con guitarristas de talla mundial como Pat Metheny, Johnny Marr y Guthrie Govan, cada uno con su identidad fuertemente marcada y aún así, para las etapas en las que Metheny grabó “Toys” en 1992, Zimmer no tenía su sonido establecido, por lo que la guitarra tenía una marcada tendencia al jazz, mientras que en el 2014 en “Hans Zimmer Revealed”, 22 años después, Guthrie Govan suena a Hans Zimmer debido a la fuerte identidad sonora creada a través de los años. Así entonces, la combinación de ambos aspectos, el técnico y el sonoro, permite un nuevo acercamiento a la guitarra como un instrumento universal que a partir de todas sus posibilidades musicales puede hacerse participe de géneros totalmente opuestos a los que socialmente se le ve incluida como el pop, el rock y el blues, entre otros.

- Inclusión de Músicas del Mundo. La universalidad manejada dentro del “Sonido Zimmer” no solo se da en el hecho de que incluya un instrumento de mitades del siglo XX sobre una orquesta con historia del siglo XVII, sino que también ha logrado incluir infinitos formatos instrumentales que adaptados a la película para la cual son usado permiten la evolución de la instrumentación involucrada, entre ellos la guitarra eléctrica. Para Sherlock Holmes se indagó sobre músicas tradicionales hindúes y se contó con la colaboración y grabación de familias locales que se dedican a la música. Además de esto, el formato se combinó con instrumentación moderna como la guitarra eléctrica, los synths y la orquesta sinfónica junto a procesos de grabación-captura modernos y un proceso de mezcla guiado a la creación de nuevas texturas. Así entonces la inclusión de lenguajes académicamente separados (jazz, música clásica, música tradicional asiática y rock, entre otros), poco escuchados y poco explorados se vuelve un gigante e importante punto dentro de los aportes a la concepción de la música en general y al porqué de su “Sonido Zimmer”.

Ahora bien, añadido en paralelo a la lista de aportes técnicos que la música hace y que en el presente escrito se describen, durante la investigación se fue encontrando un punto de crítica importancia en el análisis conceptual y general de Zimmer, una filosofía que determina cada una de sus decisiones técnicas y por lo tanto es incluso más imprescindible que la misma forma de ejecución. En

The Dark Knight partió del mismo guión en relación a los personajes para hacer la música. Con The Joker usó un sonido en constante crescendo para describir la demencia del personaje que durante la película va convirtiéndose en algo cada vez más caótico, mientras que para describir a Bruce Wayne que era el mismo Batman, empleo dos elementos puesto que eran dos personalidades: Una misma melodía que resolvía en una misma nota, pero cuando se buscaba describir a Wayne resolvía en una acorde mayor en inversión, mientras que cuando se describía a Batman se resolvía en un acorde menor; un elemento conductor melódico que une dos personalidades y dos acordes de resolución con inversión que describe dos identidades. Si tal análisis previo no se hubiera dado seguramente el trabajo de Zimmer no hubiera sido tan característico como es, no hubiera usado determinada instrumentación, determinada orquestación y determinada progresión melódico-armónica. Por esto, esta característica de inclusión del guión en la música a un nivel superior como ningún compositor antes había logrado es de extrema importancia en Zimmer, incluso aún más que los mismos aspectos técnicos. Compositores como John Williams, Igor Stravinsky o Richard Strauss describían pasajes literarios, momentos sonoros de la vida o personalidades, pero su análisis se daba más en relación a la premisa “¿Cómo a través de la música puedo describir algo?” mientras que Zimmer se pregunta “¿Cómo a través del guión puedo hacer la música?”. Esto en términos de composición representa un revuelo a lo usualmente hecho ya que vincula aspectos técnicos con aspectos relativos filosóficos a una precisión casi técnica. Tan importante es para Zimmer esto que en abril del 2016, luego de un rotundo éxito mundial con el Score de The Dark Knight, The Amazing Spiderman, Man Of Steel y Batman Vs Superman: Dawn Of Justice, decidió oficialmente retirarse de la música para películas de comics. “*Batman vs Superman’ me resultó muy difícil hacerlo, tratar de encontrar un nuevo lenguaje*” (Zimmer, 2016), esto dicho en referencia a la necesidad de encontrar un concepto por cada historia. En la entrevista concedida a la BBC de Londres donde reveló esto afirmó que no tenía sentido buscar un concepto sobre un superhéroe que seguramente en 100 años reiniciarán y un compositor describirá de nuevo, por lo que se preguntaba cuál era el legado de él en relación a eso. El aporte de Zimmer radica en la fuerte comunión creada entre el análisis del guión y la música hecha para el mismo,

otorgándole una filosofía musical a sus obras, donde cada una de las notas tiene una razón de ser, y no es meramente un acto orquestal de relleno o un acorde de paso usado para ocupar el *cue sheet* de la película.

A partir de los elementos previamente mencionados, como una última categoría dentro de las diferentes reflexiones generadas por los aportes detectados en la obra de Zimmer, se encuentra el híbrido cultural involucrado en el acto creativo. Aunque se ha hablado ya del tema a lo largo de la monografía y entendiendo el sincretismo cultural como una cultura híbrida, se entiende por Hibridación *“Procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”* (García Canclini, 2001). Consecuente entonces se vuelve el aporte de Zimmer respecto a la creación de nuevas estructuras musicales formadas a partir de múltiples contornos culturales de los cuales extrajo la música como parte del folclor natal de diversos lugares del mundo. En *Interstellar* (2014) el Órgano de Iglesia como parte de la instrumentación, usualmente empleado para actos religiosos y enfocado a esto desde más de 4 siglos, se combinó junto a sonidos electrónicos generados a partir de la segunda mitad del siglo XX, junto a una orquesta sinfónica y una guitarra eléctrica para crear el *score* de la película. Entrando en detalle se podría enfatizar en el origen de cada instrumento y recalcar como se contraponen sus ideas de origen al juntarlos en un mismo escenario, pero esto no representaría un acto puro de creación de nueva estructura, como afirma García. Así entonces, lo que realmente representa una hibridación entre culturas musicales es el resultado sonoro. “Sonido primero” (Govan, 2010), afirma el guitarrista. A lo que se refiere es a que la música como materia primera es realmente sonido y esto es lo que determina resultados. Por ende todo el espectro de múltiples culturas musicales incluidas en los diferentes *scores* de Zimmer que a su vez generan nuevos mundos sonoros y todos están demarcados por un gran universo que en la presente investigación se ha denominado “Sonido Zimmer”, es lo que se convierte en una hibridación, en una nueva estructura, un nuevo objeto, una nueva práctica que se convierte en academia. Esto es lo que ha creado el “Sonido Zimmer” y por esto es que se considera un aporte a la música a través del híbrido cultural: Una convergencia

de músicas del mundo universalizadas a partir de la instrumentación y orquestación causales de la creación de una nueva estructura musical que se permite a sí misma crear academia musical y llevar la evolución de la música en un curso natural a un nivel universalmente más convergente y menos exclusivo según género, instrumento o inclinación cultural, entre otros. Esta es la diferencia en el por qué como compositor aporta a la música a diferencia de otros compositores que encuentran su propio sonido dentro de un estilo marcado sin crear híbrido cultural.

Análisis técnico, implicaciones culturales y aportes orquestales de nuevas agrupaciones instrumentales puede aplicarse a la labor investigativa del presente, más es imprescindible enfocar la razón del trabajo y valorar como concreto el resultado más destacable: Hans Zimmer además de sintetizar nuevas formas de pensamiento con la guitarra eléctrica a través de la música de cine, aportó a la música en general a través de la misma dentro de su música para cine, es decir, la usó como vehículo en la re-significación artística de lo que es la música. El punto en el que convergen los elementos técnicos y emocionales es donde Zimmer hace su gran aporte. Sobre la creación artística y la educación *“Es una cuestión de juntar dos importantes partes iguales de la experiencia, la intelectual y la emocional, dentro de nuestras cabezas”* (Tagg, 2015). Así entonces, Zimmer logra resumir a una experiencia auditiva una comunión entre aquellos elementos intelectuales traducidos a lo técnico de la guitarra, la forma en la que orquesta, la instrumentación seleccionada, las dinámicas, los procesos de mezcla empleados y un pensamiento como compositor general con aquellos elementos de índole filosófica puesto que se remiten a la definición de términos morales, de personalidades y de historias recaladas en un guión. De nuevo, la tarea de un compositor es darle sonido musical a aquellas historias y a lo largo de los años grandes artistas como Ennio Morricone, Steve Jablonsky o Alexandre Desplat han marcado su propio sonido a través de la exploración, a través de la definición conceptual y por medio de la orquesta; sin embargo, Zimmer recalca su sonido en un apoyo fundamental sobre la pintura que el guión le da y basándose en la guitarra eléctrica redefine el porqué de un sonido junto a una imagen. La labor entonces del compositor no se limita entonces a darle sonido a algo o crearlo a partir de

algo sino que se eleva al cuestionamiento de porqué crearlo dentro de un grande ramo de opciones, cómo crearlo y de forma más vital: ¿qué significa crearlo?.

Teniendo entonces un grande ramo de resultados arrojados, resultados de índole académico, hay que trasladar estos a cuestiones relacionadas con la enseñanza puesto que la academia es eso, el transmitir conocimiento de persona a persona, la enseñanza humana. Hans Zimmer rompió muchos esquemas y re-pensó la música como eje sonoro, donde la única regla por su condición de compositor de cine era que su música fuera funcional para el guión, más nunca se detuvo por limitaciones técnicas o costumbres artísticas determinadas. Esto es, desde de una posición personal del autor, aquello que permite que la música evolucione, y en base a la experiencia vivida dentro de un proceso de formación profesional es aquello que puede revolucionar la forma en la que se aprende música, la forma en la que se enseña música y más importante que todo, la forma en la que se cuestiona la música, ya que los interrogantes dentro de un proceso pedagógico y artístico siempre estarán vivos y su respuesta estará firmemente determinada por pensar hacia donde se desea ir.

De forma consecuente, las reflexiones generadas con la música de Zimmer pueden aplicarse a modo reflexivo-educativo en la creación de nuevas perspectivas de aplicación en elementos concretos como:

- Reevaluación del Repertorio Instrumental para clases y Ensamblés.
- Reevaluación del enfoque de Ensamblés y Arreglos como experiencia colectiva.
- Pensamiento en la utilidad de elementos armónicos otorgados dentro del pensum.
- Inclusión del acto reflexivo dentro de la enseñanza de un elemento técnico.

Estos como algunos de entre tantos ejemplos enfocados a repensar y cuestionar el arte, resignificar los elementos técnicos que se aprenden en el aula para así darles una utilidad pedagógica no solo como estudiante, músico

compositor o instrumentista sino también en el refuerzo del acto reflexivo para la formación de maestros licenciados, que a fin de cuentas son quienes transmiten el conocimiento que dentro de la monografía busca ser claro: El arte y sus elementos técnicos toman un sentido superior al mero técnico y se permiten autocuestionarse a partir de la misma música, a partir de la enseñanza y en pro de la expresión humana.

CONCLUSIONES

En primera instancia, la experiencia profesional obtenida en diferentes campos de desempeño musical es de gran valor dentro de la carrera como músico y docente, donde el conocimiento adquirido en diferentes áreas como la armonía, la orquestación, la instrumentación, la técnica, el manejo de texturas en la música de cine, la gramática musical, la transcripción y el manejo de forma y estilo musical, entre otros, cambió mi pensamiento académico sobre la música y ahora recae en el compromiso al momento de transmitirlo.

Consecuentemente, a la hora de transcribir la música necesaria para la investigación, se entendió a la gramática musical como una ciencia de respeto, donde el uso de símbolos, frases, palabras y creación de párrafos, en sentido figurado, son normas generales establecidas para la mejor redacción posible, por ende, para una mejor comunicación que pueda facilitar el resultado sonoro deseado como compositor, instrumentista, arreglista, editor y educador. Paralelo a esto, también comprendí que la gramática idiomática a la hora de escribir un documento formal es de vital importancia, puesto que supone la correcta forma de escribir una idea para que esta sea entendida por cualquier lector.

De la misma manera, el crecimiento como guitarrista eléctrico va desde lo técnico hasta lo propio de un discurso como artista, donde se entendió la guitarra eléctrica como un instrumento de universal aplicación y se fortaleció la forma de ver el uso del mismo dentro de diferentes estilos musicales, partiendo de aspectos conceptuales similares a aquellos que Zimmer usa para con su música, en este caso, aplicados como docente, músico y guitarrista a la interpretación de mi instrumento.

Por otro lado y de forma más específica, fue bastante evidente que el aporte de Hans Zimmer no está dado exclusivamente a lo técnico de la guitarra eléctrica y su uso dentro de la orquesta sinfónica, sino que también logra crear una visión general de la música donde es importante darle una significación a cada sonido, cada nota, cada ritmo, en pro de lograr expresar con el arte lo que

se desea. Esto aplicado analógicamente al quehacer docente, no es más que el cuestionamiento diario del conocimiento académico, que para la labor que me atañe en el futuro, representa un garante de calidad puesto que me permite visualizar el fondo de las cosas.

Prosiguiendo, la creación de un arreglo musical donde se adaptó un instrumento moderno a una obra de más de un siglo de antigüedad, refleja las múltiples posibilidades existentes en la música; así como refleja la universalidad de la guitarra, también refleja la versátil viabilidad de uso de la orquesta sinfónica en diferentes papeles que en la actualidad se le puedan dar. De forma personal invito a la exploración musical que permita la evolución de los instrumentos y los estilos musicales que hoy conocemos, ya que la presente monografía es un ejemplo de ello.

Relacionado con lo anterior y partiendo de la experiencia personal como estudiante a lo largo de mi estancia en la Universidad Pedagógica Nacional, es importante denotar la necesidad de espacios exploratorios donde se permita la creación artística, que a fin de cuentas, es una ventana abierta a la investigación que se promueve dentro del campus. Productos artísticos como el de Zimmer son resultado de años de búsqueda y que en ocasiones, son exploraciones totalmente desligadas a un campo formalmente académico, puesto que estas experiencias no existen en lugares como la Universidad; entendiendo que existen objetivos concretos en la educación, esto es una reflexión conclusiva que a modo de invitación busca una mayor exploración investigativa-musical dentro de la Facultad.

El actual trabajo de investigación no es más que un acercamiento a los aspectos técnicos que usó Hans Zimmer para incluir a la guitarra eléctrica dentro de su instrumentación general, analizando esto desde las múltiples facetas del compositor y aplicándolo a la música de Richard Strauss. Por ende, el texto estableció una base teórica, histórica y técnica, que tomándola como herramienta, sirve para estudiantes, docentes, músicos y aficionados que deseen conocer más sobre la guitarra eléctrica, la música de cine y Hans Zimmer.

Por último, esta investigación me permitió crecer como docente en formación, ya que a través del constante cuestionamiento de hechos, datos, herramientas y manejos de elementos conceptuales, amplió mi perspectiva general sobre la aplicación de la música, me permitió visualizar cómo el elemento más técnico puede transformarse en una herramienta de cualquier eje pedagógico y me hizo crecer como persona analítica en pro de ser un mejor docente para mis estudiantes a la hora de explicar o proponer un porqué, un cómo, un cuándo y un para qué, de la misma forma que Zimmer lo hace con su música.

REFERENTES BIBLIOGRÁFICOS

- Adler, S. (2006). *El Estudio de la Orquestación*. New York, EEUU: W.W. Norton & Company Inc.
- Adorno, T., & Hanns, E. (1976). *El Cine y La Música*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- Básica, E. (2014). *¿Qué es un Vitáfono?* Recuperado el 2 de Octubre de 2015, de Electrónica Básica: <http://www.electronica-basica.com/vitafono.html>
- Beratz, U. (15 de Marzo de 2015). *Breve Historia de la Guitarra Eléctrica*. Recuperado el 13 de Septiembre de 2015, de UbLuthier: www.ubluthier.com
- Casado, L. (2015). *La Voz en El Cine Francés: Escucha, Ritmo, Lengua*. *Universidad Pablo de Olavide*, 10.
- Chion, M. (1998). *El Sonido*. París, Francia: Éditions Nathan.
- Chion, M. (1993). *La Audiovision*. Paris, Francia: Éditions Nathan.
- Desplat, A. (14 de July de 2011). Exclusive Interview with Alexandre Desplat. <http://staticmass.net>. (P. Samuel, Entrevistador)
- Guitargeek. (2014). *Steve Vai-1999*. Recuperado el 7 de Octubre de 2015, de GuitarGeek: www.guitargeek.com
- Gutierrez, L. (Dirección). (2015). *Historia del Cine| Nacimiento, Desarrollo y ¿Muerte? (Resumen)* [Película].
- Gama González, A. P. (2005). *Efectos y Sonidos de la Guitarra Eléctrica: Aportes a la Composición de Música Incidental para Cine y Televisión*. Bogotá, Colombia: UPN.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas, Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Gibson.com. (2015). *Gibson Les Paul Classic Plus*. Recuperado el 4 de Octubre de 2015, de Gibson: www.gibson.com
- Giorgi, N. (Dirección). (2013). *Documental de Cine 1900 a 1997* [Película].
- Holroyd, J. (2012). *Play Guitar Like Charlie Christian ByUsing Worry Notes*. Recuperado el 4 de Octubre de 2015, de Jamie Holroyd Guitar: jamieholroydguitar.com
- Ibáñez, M. (2011). *Desarrollo de Proyectos de Diseño Industrial: Desarrollo de Productos/Guitarra Eléctrica*. Universidad Cardenal Herrera CEU . Valencia: CEU.

- Jiménez, B. (1 de Abril de 2013). *La Esencia del Cine: el Nickelodeon*. Recuperado el 3 de Octubre de 2015, de Papel de Periódico: www.papeldeperiodico.com
- LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona, España: Editorial Labor S.A.
- Linares, C. (2014). Dirección de Orquesta I. Bogotá, Colombia.
- Neotheone. (13 de Diciembre de 2010). *Mac y la Música de Cine (II): Componiendo "Avatar"*. Recuperado el 10 de Octubre de 2015, de Hipertextual: www.hipertextual.com
- Perez, D. G. (Dirección). (2014). *La Música y el Cine a Lo Largo de la Historia [Película]*.
- Tagg, P. (March de 2015). Analysing Popular Music: Theory, Method And Practice. *Popular Music* , 23.
- Tagg, P. (2014). Music Theory Terminology as Ideology. *First International Congress of Numanities (ICoN)* (pág. 40). Kaunas: ICON.
- Única, J. (2012). *Partes de la Guitarra Eléctrica*. Recuperado el 10 de Octubre de 2015, de Escuela de Riffs: www.escueladeriffs.com
- Valenzuela, D. (2013). *El Universo Sonoro de la Guitarra Amplificada*. Escuela Superior de Música de Cataluña. Cataluña: ESMUC.
- Wierzbicki, J. (2009). *Film Music: A History*. New York, EEUU: Routledge.