

## Recursos compositivos para la música descriptiva: análisis de dos obras propias

### *Compositional resources for descriptive music: analysis of two of his own works*

Aki A. Babilonia-Pastor<sup>1</sup>

#### Resumen

La búsqueda de nuevas sonoridades ha llevado a muchos compositores a aventurarse dentro de nuevos sistemas de escritura, sirviéndose de recursos propios o prestados para darles luego un tratamiento nuevo, por lo que, la sonoridad de una obra está determinada por los recursos utilizados al momento de componer. Con el paso del tiempo, estos recursos se han ido asociando a ciertas situaciones, emociones o sensaciones (clichés), generando una simbiosis que ha sido muy bien aprovechada en el cine. El nexo entre los recursos compositivos y las emociones nace a partir del efecto psicológico que estos producen sobre la audiencia, por eso, es de vital importancia que el compositor conozca las asociaciones que existen entre ambos. En el presente artículo se describirán algunos recursos compositivos muy usados dentro de la música cinematográfica, especialmente en las obras de *John Williams* y *Danny Elfman*, dos de mis compositores favoritos. Estos recursos forman parte de mi lenguaje compositivo, y su aplicación es posible tanto en la composición audiovisual como en la composición autónoma – descriptiva; esto se demostrará más adelante mediante el análisis de dos de mis obras. Las obras escogidas, están dentro del rubro de la música autónoma - descriptiva y la música audiovisual, por lo que sirven como guía de aplicación.

**Palabras clave:** recursos compositivos, música descriptiva, música cinematográfica.

#### Abstract

The search for new sounds has led many composers to venture into new writing systems, using their own or borrowed resources and then giving them a new treatment. Therefore, the sound of a work is determined by the resources used during the composition process. Over time, these resources have become associated with certain situations, emotions, or sensations (clichés), generating a symbiosis that has been very effectively exploited in film. The link between compositional resources and emotions arises from the psychological effect they produce on the audience; therefore, it is vitally important for the composer to understand the associations that exist between the two. This article will describe some compositional resources frequently used in film music, especially in the works of *John Williams* and *Danny Elfman*, two of my favorite composers. These resources are part of my compositional language, and their application is possible in both audiovisual composition and autonomous/descriptive composition. This will be demonstrated later through the analysis of two of my works. The selected works fall within the categories of autonomous/descriptive music and audiovisual music, thus serving as an application guide.

**Keywords:** compositional resources, descriptive music, film music.

Título oficial de máster universitario en composición musical con nuevas tecnologías.  
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Perú  
ababilonia@undar.edu.pe  
<https://orcid.org/0009-0000-0527-0868>

Arbitrada por pares ciegos  
Recibido: 10/08/2025  
Revisado: 23/09/2025  
Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:  
ababilonia@undar.edu.pe

Cómo citar: Babilonia-Pastor, A.A. (2025). Recursos compositivos para la música descriptiva: análisis de dos obras propias. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 71-84. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.38>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0) 

## Introducción

En la actualidad, la música y la imagen tienen una relación muy íntima, por lo que una película insonora resulta casi inconcebible. La música, sirve y aporta a la imagen y en determinadas ocasiones goza de plena libertad.

Desde los ritos tribales de la antigüedad, la música ha estado implícita en diversas manifestaciones socioculturales y artísticas a través de la historia como el teatro griego, los dramas litúrgicos medievales, el teatro barroco, los melodramas del siglo XIX (Music Hall, Cine mudo) y el cine del siglo XX, donde se ha constituido como un elemento indispensable forjando así, las bases de lo que ahora llamamos banda sonora moderna. Esta larga evolución histórica ha nutrido la música cinematográfica y le ha permitido heredar muchos estilos y recursos compositivos, los mismos que, nos permiten tener una gran flexibilidad como compositores al momento de escribir.

Desde que el post romanticismo centro europeo se estableció con la primera generación de compositores de Hollywood, pasando por la inclusión del jazz, el rock, el pop, llegando luego al minimalismo sinfónico de los años recientes, la banda sonora se ha enriquecido y transformado, marcando diversas épocas dentro de la historia de Hollywood. Esta evolución, ha permitido crear un fondo de referencias, ya que, las nuevas generaciones de compositores toman como modelo a los compositores del pasado, siendo la orquestación y el uso de ciertos recursos compositivos, la evidencia de esto.

En este artículo, se podrá encontrar el análisis de dos obras en las que se emplean algunos recursos compositivos característicos de la música cinematográfica. Estos recursos, se han clasificado y ordenado en cuatro grupos que son: recursos melódicos, recursos armónicos, texturas y tipos de orquestación. Cabe resaltar que, las obras, giran en torno a temáticas diferentes, por ende, poseen recursos específicos cada una, sin embargo, ambas se cimentan sobre ideas extra-musicales lo cual es propio de la música descriptiva.

Según el orden de aparición, las obras son: El Rapto de Perséfone, Bienvenidos al Parque/ Mi amigo el Brachiosaurio.

## Bases Teóricas

Durante el melodrama del siglo XIX, se empezaron a desarrollar los cimientos de la música cinematográfica actual, ya que en este periodo se establecieron clichés que servían para ambientar todo tipo de situaciones. Estos clichés o recursos compositivos se han ido consolidando por su fuerte relación con las emociones a las que están asociados. Actualmente los compositores disponen de un amplio fondo de referencias, pero ¿qué es un recurso?, según el diccionario de la Real Academia Española, un recurso es un medio de cualquier clase que, en caso de necesidad, sirve para conseguir lo que se pretende.

Aplicando esta definición al arte de la música, y bajo el postulado de que ciertos estímulos sonoros producen ciertas emociones, podríamos considerar que, los diferentes modos y escalas que existen son recursos compositivos ya que, estos le imprimen una determinada personalidad a la melodía, podríamos considerar también que, los diferentes enlaces, variaciones y progresiones armónicas son recursos compositivos ya que estos, nos permiten plasmar una o varias emociones en concreto, también podríamos considerar que las texturas y el tipo de orquestación son recursos,

ya que, estos influyen directamente en la atmósfera sonora de la obra, por lo tanto, en la psicología del oyente. Todos estos recursos en su conjunto nos permiten tener a disposición un sinfín de posibilidades, sin embargo, será el compositor el que decida cómo combinarlos para lograr eficazmente su cometido.

Para entender de dónde vienen estos recursos es necesario precisar que, muchos de los conceptos e ideas que se encuentran hoy presentes en la música para cine, se consolidaron o se empezaron a desarrollar a partir del periodo romántico.

Son evidentes las influencias que han dejado compositores como Beethoven (1770 – 1827), que, impulsado por su genio creativo, dio inicio al romanticismo musical, adaptando a sus propias necesidades expresivas, recursos heredados de la tradición clásica como, por ejemplo: las dominantes secundarias, la sexta napolitana y el acorde de séptima semi disminuida, siendo este último tan recurrente en su música que, podríamos considerarlo su sello personal.

En su quinta sinfonía, la técnica de la transformación motívica encontró su máximo punto de desarrollo.

La música absoluta y la música descriptiva coexistían desde el Renacimiento, sin embargo, es durante el Romanticismo, que la música descriptiva adquiere mayor relevancia y se complementa con un programa o guión que actúa como argumento literario, dando origen así, a la música programática.

Hector Berlioz (1803 – 1869) fue el mayor representante de esta estética y un gran innovador en la orquestación. En su sinfonía fantástica introdujo el concepto de la Idée Fixe (Idea Fija), que se define como, una idea recurrente que va apareciendo en los diferentes movimientos de la obra, a modo de elemento unificador.

La influencia de la música programática se hizo evidente en Franz Liszt (1811 – 1886), quien decidió abandonar las formas clásicas concibió el poema sinfónico como un nuevo medio de expresión. Además de virtuoso del piano, fue también el precursor del cromatismo y del uso de acordes alterados (quinta aumentada) sin función tonal y de acordes formados por cuartas. Sus poemas sinfónicos, se rigen bajo el concepto de la trasformación temática y son generalmente obras de un solo movimiento que están basadas en ideas extra musicales.

El concepto de la idea recurrente regresa con la música de Richard Wagner (1813 – 1883), sin embargo, su aplicación recae en la caracterización de los distintos personajes de la trama operística, sirviendo a partir de entonces como motivo conductor (*leitmotiv*). Sus óperas, se rigen bajo el concepto de la melodía infinita que consiste en el desarrollo constante de la línea melódica a través de cromatismos y modulaciones. Este procedimiento, llevó a la tonalidad a su máximo punto de tensión y marcó el inicio de la ruptura del sistema tonal.

La música descriptiva, alcanzó la plenitud con el impresionismo de Claude Debussy (1862 – 1918) ya que su estética, en contraposición a la de Wagner, se sustenta en la adición de bloques sonoros en reemplazo de la línea melódica. Los modos medievales, las escalas orientales, el intercambio modal y el uso de pedales fueron recursos ampliamente utilizados, ya que sus obras, son tratadas de forma modal, en consecuencia, no existe un centro tonal definido.

La búsqueda de nuevas sonoridades y el deseo de romper con los parámetros

---

tonales alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XX. Las nuevas tendencias son:

El neonacionalismo (Bartók) que encuentra en la música popular una fuente interminable de inspiración y el neoclasicismo (Stravinski) en el que se regresan a los ideales estéticos del siglo XVIII y el Barroco, pero manteniendo las conquistas armónicas, rítmicas y melódicas de la modernidad.

Béla Bartók (1881 – 1945) recogió en sus viajes una gran cantidad de recursos exóticos que le permitieron crear su propio modelo compositivo. Su sistema axial, replantea las relaciones tonales y sus escalas (de tonos enteros, de tono - semitono), acordes e intervalos, están construidos sobre la serie de Fibonacci.

Por su parte, Igor Stravinski (1882 – 1971) asimiló diversas tendencias musicales para crear un lenguaje propio y desarrolló el concepto de polaridad. En sus ballets, es frecuente encontrar recursos como: la bitonalidad, la poliritmia, y la superposición de ostinatos.

El siglo XX, trajo consigo, muchos acontecimientos históricos, la invención del cine sonoro es uno de ellos. Compositores académicos como Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), Serguei Prokofiev (1891 – 1953) y Dimitri Shostakovich (1906 – 1975) fueron requeridos para las primeras producciones europeas estableciendo de esta forma, los cimientos de la banda sonora.

Con el estallido de la primera guerra mundial, muchos músicos europeos migraron hacia los Estados Unidos por lo que, la tradición centro europea no tardó en hacerse presente, dentro de la naciente industria del cine norteamericano.

Max Steiner (1888 – 1971) introdujo el uso del leitmotiv wagneriano y Erich Korngold (1897 – 1957), el sinfonismo post romántico. Más adelante, la fusión de la orquestación wagneriana con los recursos impresionistas (modos medievales, las escalas orientales, etc) consagrarián a Miklós Rózsa (1907 – 1995), como el mayor especialista en películas de corte histórico.

Durante los años siguientes, las influencias del jazz, el rock y el pop fueron evidentes, sin embargo, en los años 70, el sinfonismo post romántico regresa con la música de John Williams (1932), generando una nueva tendencia musical que influirá en compositores como Alan Silvestri (1950), James Newton Howard (1951), Danny Elfman (1953) y James Horner (1953 – 2015).

Actualmente, la música para cine es muy variada y podemos escuchar tanto música sinfónica como música de cámara, jazz, pop, rock y música electroacústica, todo esto, de acuerdo con las necesidades del film.

Se debe aclarar que, el presente artículo no es más que una síntesis de los recursos usados principalmente por los siguientes compositores:

### **John Williams**

Ganador de 5 premios Oscar, es el compositor vivo más importante. Su estrecha colaboración con Steven Spielberg y George Lucas le han permitido desarrollarse mayormente en el cine de ciencia ficción. De su obra se pueden extraer los siguientes recursos.

**Recursos melódicos:**

- Modos medievales: E.T, Star Wars (Battle of the Heroes)
- Escalas exóticas: Indiana Jones (The Elephant Ride)
- Escalas octatónicas: Jurassic Park (Journey to the Island)

**Recursos armónicos:**

- Dominantes secundarias: Schindler's List.
- Acordes aumentados: Star Wars, E.T.
- Intercambio modal: Star Wars, Jurassic Park, E.T., A.I.
- Modulaciones: por cromatismo (Star Wars), por acordes de 4ta suspendida (Jurassic Park), por acorde pivote (Star Wars), por mutación (Indiana Jones, Harry Potter).

**Texturas orquestales:**

- Homofónica/ melodía acompañada (ostinatos): Star Wars (Duel of Fates)
- Polifónica (contrapunto imitativo): Star Wars (The Flag Parade)
- Superposición de motivos (Duel of Fates)

**Orquestación:** intercala magistralmente la orquestación luminosa y oscura. Es evidente su predilección por la sección de metales y la sección de cuerdas.

**Danny Elfman**

Composer of Batman and the Simpson. His close collaboration with Tim Burton has allowed him to develop more in the fantasy film genre. From his work, the following resources can be extracted.

**Recursos melódicos:**

- Modos medievales: Simpson's theme, Alice in Wonderland
- Escala heptatónica: Simpson's theme
- Escala Blues: The Nightmare Before Christmas, Corpse Bride.

**Recursos armónicos:**

- Dominantes secundarias: The Nightmare Before Christmas.
- Acordes aumentados: Batman.
- Acordes de séptima semi disminuida: The Nightmare Before Christmas.
- Sexta napolitana/ sustituto tritonal: Batman.
- Modulaciones: directa (sistema axial), por mutación: The Nightmare Before Christmas, Corpse Bride, Spiderman.

**Texturas orquestales:**

- Homofónica/ melodía acompañada (ostinatos): Alice in Wonderland,
- Corpse Bride.
- Superposición de motivos: Batman.

**Orquestación:** generally it is dark where it is evident its predilection for the choir. It intercalates magistrally the use of the symphony orchestra and the big band.

The cinematic music follows a constant evolution, however, the current trend is the symphonic minimalism of Hans Zimmer, despite this, on many occasions, reference has been made and even recreated, the esthetics of Tchaikovsky, Wagner, Debussy and Gustav Holst.

## Recursos Compositivos para la Música Descriptiva:

A continuación, se hará una descripción de algunos recursos compositivos que he incorporado a mi lenguaje compositivo personal, para luego establecer un nexo entre los recursos musicales y las emociones de tal manera que el lector pueda entender en qué contexto se aplican y pueda experimentar con ellos.

### Recursos melódicos:

- Modos medievales:

Según **Lalo Schifrin** en Music Composition for Film and Television – 2011:

- **Jónico**: Mayor. Estados de ánimo positivos, regocijo, alegría, euforia.

- **Dórico**: Menor. Tristeza, melancolía, soledad.

- **Frigio**: Menor. Esperanza, anhelo.

- **Lidio**: Mayor. Afirmación, más positivo que el Jónico.

- **Mixolidio**: Mayor. Búsqueda, aventura, descubrimiento.

- **Eólico**: Menor natural. Tristeza, melancolía, soledad.

- **Locrio**: Similar al Frigio pero atenuado.

- Escalas orientales, árabes, etc.: se asocia con lo exótico, lo autóctono.

- Escala de tonos enteros: acentúa la confusión o el desconcierto.

- Escala de tono/semitono: acentúa la intriga o el misterio.

- Escala Blues: se asocia con el Jazz y lo sensual.

### Recursos armónicos:

- Dominantes secundarias: acentúan la fogosidad

- Acordes disminuidos: acentúan el drama o la solemnidad.

- Acordes aumentados: acentúan la expectativa.

- Sexta napolitana/ sustituto tritonal: acentúa la grandilocuencia.

- Intercambio modal: acentúa el apasionamiento.

- Modulaciones (acentúan la inestabilidad o la magnificencia): por cromatismo, por acordes de 4ta suspendida, por acorde pivote, por cromatismo, mutación, directa (sistema axial).

### Texturas:

- Melodía con acompañamiento (ostinatos): acentúa la claridad.

- Melodía secundaria: acentúa la tensión o el climax.

- Textura contrapuntística: acentúa el movimiento, la acción.

- Acordes: generan carga emocional.

### Orquestación:

- **Oscura**: Se asocia con situaciones o emociones negativas. Generalmente recae sobre los instrumentos graves o de sonoridad etérea.

- **Brillante o Luminosa**: Se asocia con situaciones o emociones positivas. Generalmente recae sobre los instrumentos agudos o de sonoridad clara.

Se debe considerar también que, la métrica es un elemento importante ya que le impregna a la obra, la esencia misma de su existencia, por ejemplo:

- Los compases con numerador 2, 4 y 12 son más estables por eso es común que las fanfarrias, marchas y obras energéticas se escriban sobre estos indicadores. Acentúan la solidez y la firmeza dentro de la obra.

- Los compases con numerador 3, 6 y 9 son más inestables por eso, es común que las danzas y cánticos antiguos se escriban sobre estos indicadores. Acentúan la

volubilidad y la ligereza dentro de la obra. Suelen asociarse con la danza, el aire (vuelo) o el mar.

- Los compases con numerador 5 y 7 son irregulares y más complejos, por ende, es común que se usen para acentuar el drama o la epicidad dentro de la obra.

## Metodología / Análisis de las obras escogidas, del proceso creativo de las obras y del lenguaje compositivo

El análisis como forma de aprendizaje, es infalible, ya que nos permite extraer información que de otra manera pasaría desapercibida, es por eso que, mediante el análisis se demostrará que las obras escogidas incorporan los recursos antes descritos.

La plantilla instrumental es diferente en ambas obras. “El Rapto de Perséfone” está compuesta para orquesta de cámara mientras que “Mi Amigo el Brachiosario” está compuesta para un pequeño ensamblaje (quinteto).

A continuación, se explicarán tanto los recursos utilizados (melódicos, armónicos, texturales y de orquestación) como la estructura.

### 1. El Rapto de Perséfone:

#### Recursos melódicos:

**Figura 1**

Escala octatónica (compás 5, 6 y 7); Primer ostinato/ sobre las violas (desde el compás 1)



**Figura 2**

Escala menor alterada /presentación del primer motivo sobre el ostinato (compás 9)



**Figura 3**

Escala menor armónica/presentación del segundo motivo (compás 21)

**Figura 4**

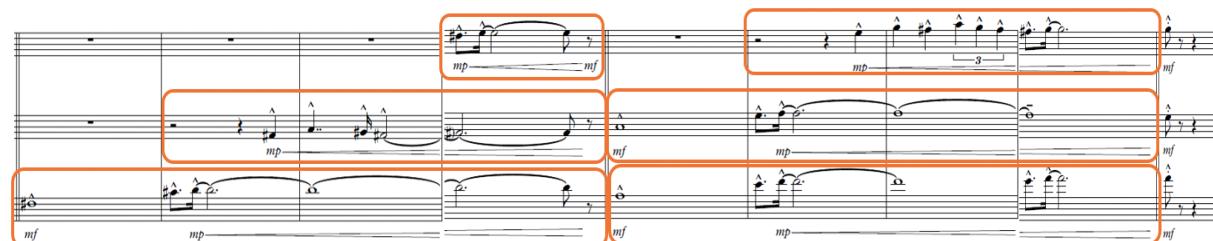
Segundo ostinato/sobre las maderas (compás 29)

**Figura 5**

Contrapunto imitativo libre a dos partes sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 33)

**Figura 6**

Transformación motívica por fragmentación/ corno, trompeta y trombón (compás 57); Secuencia modulante (compás 61)



### Figura 7

Segundo contrapunto imitativo libre a dos partes sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 77); Fin de frase en campana (bell) para preparar la modulación cromática/trombón y corno (compás 83)



### Figura 8

Escala octatónica a modo variación sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 88)



### Figura 9

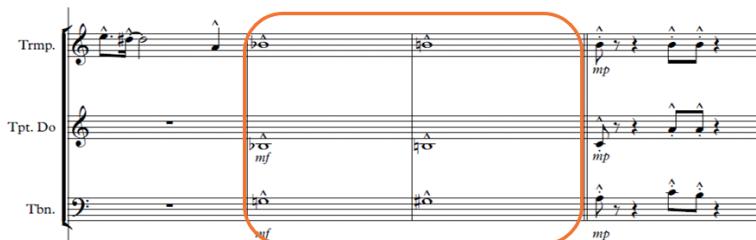
Contrapunto imitativo libre a tres partes sobre el primer motivo/ corno, trompeta y trombón (compás 101)



## Recursos armónicos

### Figura 10

Modulación cromática (compás 14, 27, 39, 51, 95)



**Figura 11**

*Enlace armónico sobre el sistema axial de Bela Bartók (compás 43)*

**Figura 12**

*Escala octatónica armonizada (compás 125)*



Las secuencias modulantes y las modulaciones directas también son utilizadas como recurso compositivo dentro de la obra.

**Textura:**

Según la clasificación de texturas orquestales detalladas en el capítulo II del libro de Walter Piston, están presentes las siguientes:

Tipo 2: Melodía con acompañamiento

Tipo 3: Melodía secundaria

Tipo 5: Textura contrapuntística

Tipo 6: Acordes escritos en superposición

**Orquestación:**

Dentro de la música descriptiva la orquestación se denomina según la sensación que produce, en este caso la orquestación es oscura.

**Estructura:** Introducción (ostinato 1), A, ostinato 1, B, ostinato 2, A, A', B, ostinato 2, C, D, ostinato 1, A'', A''', B', ostinato 1, A, A''', B'', ostinato 2, A''''', A'''', B'''', ostinato 1 (final).

**2. Mi Amigo el Brachiosario****Recursos melódicos:**

**Figura 13**

Modo Lidio sobre el antecedente del primer motivo (compás 71)



**Figura 14**

Modo Mixolidio sobre el consecuente del primer motivo (compás 73)



**Figura 15**

Contrapunto imitativo libre sobre el modo lidio (compás 88)



Recursos armónicos:

**Figura 16**

Acorde disminuido con función de dominante (compás 77); Acorde con la cuarta suspendida (sus4) (compás 78)



**Figura 17**

Acorde con la segunda suspendida (sus2) usando como puente modulante (compás 95)



Sus2

V (del N.T.) (N.T.)

**Figura 18**

*Intercambio modal (compás 99); Acorde con la cuarta suspendida (sus4) (compás 101)*

**Textura**

Según la clasificación de texturas orquestales detalladas en el capítulo II del libro de Walter Piston, están presentes las siguientes:

**Tipo 2**

*Melodía con acompañamiento (compás 83)*

**Tipo 3**

*Melodía secundaria (compás 79)*

**Tipo 5**

*Textura contrapuntística (compás 97)*

**Orquestación**

Dentro de la música descriptiva la orquestación se denomina según la sensación que produce, en este caso la orquestación es luminosa.

## Estructura

La estructura de la pieza está supeditada al corto “Jurassic Park” y tiene la siguiente estructura: A, B, A, C, D, A'

Después del análisis, se puede comprobar que las dos obras incorporan los recursos compositivos antes descritos, sin embargo, se debe tener en cuenta que, los recursos han sido elegidos de acuerdo con la temática individual de cada obra.

Nada nace de la nada, todo tiene un antecedente, por ende, me permito citar la siguiente frase: “Todo arte tiene el derecho de hincar sus raíces en el arte de una era anterior; no solo tiene derecho a hacerlo, sino que debe arrancar de él” – **Béla Bartók**.

## Conclusiones

La música cinematográfica, posee una versatilidad increíble para describir distintas situaciones, ya que tiene a su servicio una gran variedad de recursos compositivos que ha ido heredando a través del tiempo. Esto, ha motivado la idea de incorporar esos recursos compositivos en música descriptiva de producción propia.

Plantear un modelo compositivo siempre es un reto ya que los compositores no suelen hablar de los recursos que utilizan, debido a esto, no existe mucha bibliografía y el mejor aliado termina siendo la audición y el análisis del repertorio. Sin embargo, vale la pena el esfuerzo de extraer y difundir estos recursos ya que, en el futuro y después de una previa ampliación, el presente trabajo podría convertirse en un fondo de referencias para cualquier compositor, ya que la idea es abarcar los recursos no solo del cine, sino también de la TV y los videojuegos.

Los objetivos se han cumplido ya que, dentro del modelo compositivo, se ha establecido un nexo entre los recursos y las emociones tomando las obras escogidas como una guía de aplicación, por ende, se puede concluir lo siguiente:

Las escalas y los modos proveen a la melodía de cierta personalidad, sobre todo a la hora de situarnos en un determinado lugar, tiempo o circunstancia. Sin embargo, son las progresiones, giros y modulaciones armónicas, las que imprimen en la música, una carga emocional concreta. En cambio, las texturas acentúan la claridad (textura homofónica/ melodía acompañada - ostinatos), el movimiento o la acción (textura polifónica - contrapunto) y la tensión o el clímax (superposición de motivos). Finalmente, la orquestación (oscuro o luminosa) nos permite generar la atmósfera más apropiada, mientras que la métrica está relacionada con la finalidad de la obra, es decir la esencia de esta.

La libertad creativa, es la que nos lleva a generar nuevos mundos sonoros, que, desde luego, son muy personales, sin embargo, el milagro se produce cuando nuestra música conecta con la audiencia y nos da la oportunidad de cambiar vidas.

## ¿Dónde escuchar las obras?

Ambas obras se pueden escuchar en mis redes sociales y fueron grabadas profesionalmente por la Orquesta Filarmónica de Madrid – España. A continuación, los enlaces:

- Instagram: @akibabilonia
- Enlace a mi canal de YouTube:

---

[https://www.youtube.com/channel/UCwsbVqcHXLa\\_0Pcw6Dv8fng](https://www.youtube.com/channel/UCwsbVqcHXLa_0Pcw6Dv8fng)

## Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

## Contribución de los autores

AABP: Enfoque de la interpretación , revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

## Conflictos de Interés

No presenta conflicto de intereses.

## Referencias bibliográficas

- Adams, D. (1999). Analyzing the themes of the Star Wars trilogy. *Film Score Monthly*, 4(5), p. 23–25.
- Adorno, T. W., Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Editorial Fundamentos.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style*. United States of America: The University of Wisconsin Press.
- Babilonia, A. (2021). *Modelo Compositivo Basado en Recursos de la Composición Musical en el Cine*. UNIR
- Blanco, E. (2018). *Introducción a la composición con modos*. Repografía Signo.
- Catalán, T. (2003). *Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo (Valencia).
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Editorial Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press.
- Devesa, M. (2007). *Fundamentos de Composición*. Rivera Editores
- Einstein, A. (1986). *La Música en la época romántica*. Alianza Editorial.
- Halfyard, J. (2004). *Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide*. United States of America: The Scarecrow Press, Inc.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: Un análisis de su música*. Idea Books, S.A.
- Nieto, J. (2003). *Música para la Imagen: La influencia secreta*. Iberautor Promociones Culturales.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad: Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Ediciones Rialp, S.A.
- Salzer, F. Shachter, C. (1999). *El Contrapunto en la Composición*. IDEA BOOKS, S.A.
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la Composición Musical*. Editorial: Real Musical.
- Vela, M. (2018). Origen y precedentes del motivo inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven. *El Genio Maligno*, (22), p. 24-34.
- Zamacois, J. (2003). *Temas de estética y de historia de la música*. Idea Books, S.A.