



ESCUELA DE MÚSICA

ELABORACIÓN DE UN MANUAL GUÍA PARA COMPOSICIÓN DE MÚSICA
INCIDENTAL CON UN ENFOQUE GENERAL EN LOS PROCESOS DEL *FILM*
SCORING APLICADOS EN LA MUSICALIZACIÓN DE DOS
CORTOMETRAJES NACIONALES

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos
establecidos para optar por el título de Licenciado en Música.

Profesor Guía
Juan Fernando Cifuentes

Autor
David Alejandro Lara Torres

Año
2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Juan Fernando Cifuentes M.
M.M. Music Technology Innovation
C.C.:1716751019

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Alejandro Javier Del Pozo Franco
Master in scoring for, Televisión, and Video game
C.C.: 1714913942

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

David Alejandro Lara Torres

C.C.: 1721747127

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi familia por brindarme constantemente su apoyo incondicional y ser el eje central de mi vida.

A mi madre Mónica, mi hermano Andrés y a mi cuñada Kelly por su invaluable ayuda.

A mis profesores quienes supieron compartirme sus valiosos conocimientos.

A mi tutor, Juan Fernando Cifuentes por sus excelentes aportes y consejos impartidos a lo largo de cada sesión.

DEDICATORIA

A mi hijo Axel por ser el motor de
mi vida y mi inspiración diaria.

A mi familia y amigos

RESUMEN

Este proyecto de composición consiste en la musicalización de dos cortometrajes nacionales producidos por directores ecuatorianos emergentes.

La composición de música para dichas producciones cinematográficas se realizó a partir de una investigación acerca de los procesos para la creación de música para películas llevados a cabo actualmente en la industria musical y cinematográfica. Previo a esto, se realizó un recorrido histórico de la música en el cine, así como también se investigaron ciertos aspectos técnicos generales referentes a escritura musical, orquestación y composición.

Finalmente, un manual guía donde se detalla paso a paso los procesos y ciertos *tips* para la creación de música para películas fue elaborado. Así también, se incluye el procedimiento que se siguió en el *software Cubase 8* para llevar a cabo la composición. Esta fue realizada enteramente en el *DAW*, mediante la utilización de instrumentos virtuales de la librería de *Kontakt*.

ABSTRACT

This compositional project is about film scoring. This was applied in two Ecuadorian short films produced by upcoming directors.

The composition of music for these cinematographic productions was made based on a research about the process for the creation of music for films carried out in the current musical and cinematographic industry. Prior to this, a historical review about music in the cinema was made, as well as certain technical aspects related to musical writing, orchestration and composition.

Finally, a guiding manual was elaborated in which, the process and certain tips for the creation of music for films are detailed step by step. Also, the procedure that was followed using the software Cubase 8 to carry out the composition is included in it. The final compositions were made into the computer and through the use of virtual instruments from the Kontakt library.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I: Antecedentes y generalidades	4
1.1 La música incidental	4
1.1.1 Definición	4
1.2.1 Breve historia de la música incidental	4
1.2 Música de cine	5
1.2.1 Definición	5
1.2.2 Breve historia de la música de cine	5
1.2.3 Funciones de la música de cine	9
1.2.4 Clasificación de la música aplicada a la imagen	12
1.3 Procesos para la creación de la música de cine	12
1.3.1 Preproducción	13
1.3.2 Producción	18
1.3.2 Post Producción	19
1.4 Equipo de trabajo	20
1.4.1 Rol del director	20
1.4.2 Rol del productor	21
1.4.3 Rol del compositor	21
1.4.4 Rol del orquestador	21
1.4.5 Rol del editor de música	22
1.4.6 Rol del ingeniero de sonido	22
1.4.7 Estudio de grabación	22
1.5 La era digital	23
1.5.1 Los instrumentos virtuales y <i>plugins de audio</i> (<i>VST</i> , <i>Audio Units</i> , <i>AAX and RTAS</i>)	23
1.5.2 La orquesta MIDI	23
1.5.3 16-bits vs 24-bits	24
1.5.4 DAW (<i>Digital Audio Workstation</i>)	24

CAPÍTULO II: Consideraciones técnicas generales	25
2.1 Consideraciones generales de escritura.....	25
2.1.1 Distribución de los instrumentos en la partitura	25
2.1.2 Articulaciones y dinámicas.....	26
2.2 Recursos compositivos.....	29
2.2.1 Leitmotiv	29
2.2.2 Mickey - Mousing	31
2.2.3 Teoría De Los Afectos	31
2.3 Consideraciones orquestales preliminares	32
2.3.1 Definición de Orquestación	32
2.3.2 Elementos de una buena orquestación.....	32
2.3.3 ¿Cómo lograr una buena orquestación?.....	33
2.3.4 Habilidades requeridas por el orquestador	34
2.3.5 Los planos sonoros.....	35
2.3.6 Los Instrumentos	36
2.4 Recursos orquestales.....	41
2.4.1 Cambios de timbre.....	41
2.4.2 Acentos.....	42
2.4.3 Superposición y desvanecimiento.....	42
2.4.4 Crescendo y diminuendo	42
2.4.5 Dinámicas	42
2.4.6 Textura orquestal	43
CAPÍTULO III: Aplicación de procesos investigados	44
3.1 Primer cortometraje: Enemigo Oculto.....	44
3.1.1 Reunión con el director	44
3.1.2 Spotting session.....	45
3.1.3 Temp tracks	45
3.1.4 Click tracks.....	46
3.1.5 MIDI mock up.....	46
3.1.6 Grabación de la música	47
3.1.7 Mezcla de la música	47

3.1.8	Dubbing	47
3.2	Descripción técnica general	48
3.3	Segundo cortometraje: Carlota.....	56
3.3.1	Reunión con el director	56
3.3.2	Spotting session.....	57
3.3.3	Temp-tracks	57
3.3.4	Click Track	57
3.3.5	MIDI mock up.....	58
3.3.6	Grabación de la música	58
3.3.7	Mezcla de la música	59
3.3.8	Dubbing	59
3.4	Descripción técnica general.....	60
3.5	Procedimiento seguido en el DAW	65
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES		72
Conclusiones		72
Recomendaciones		73
REFERENCIAS		75
ANEXOS		80

INTRODUCCIÓN

“El éxito de la música de cine no es una cuestión de sólo escribir buena música; es escribir buena música que soporte una situación dramática” (Davis, 1999, p.10)

La música ocupa un lugar fundamental e irremplazable dentro de una producción cinematográfica. Forma parte del todo final y es un elemento primordial dentro de la concepción de la obra. Uno de los principios esenciales de la música aplicada a la imagen consiste en un efecto simbiótico de acción y reacción. La música y la imagen asociadas se influyen mutuamente. Gracias a este principio, la música de cine y en concreto la música incidental, se sitúa en el *film* no de forma arbitraria, sino con una intencionalidad funcional. (Fraile, 2004, p. 7)

La división tradicional del trabajo en el proceso de composición de bandas sonoras ha cambiado completamente. El actual compositor de música para películas es responsable de cada paso del proceso de todo un equipo de música, incluso, en la mayoría de casos, el mismo compositor se convierte en todo el equipo. Los compositores modernos deben tener un buen equilibrio entre el arte y los negocios, el uso de todos los recursos y la gestión de muchas tareas diferentes en una sola mano. (Borum, 2015, p. 7)

¿Qué se necesita para ser un compositor de cine? En primer lugar, un compositor debe tener un talento musical natural y un sentido dramático inherente. Es necesario un vasto conocimiento técnico formado, pero para tener éxito, la habilidad técnica de un compositor de películas debe estar apoyadas por disciplinas emocionales y psicológicas. (Karlin y Rayburn, 2004, p. 1)

El músico de cine, a diferencia del compositor de música para concierto, debe ser consciente de que su trabajo sólo tiene sentido si contribuye a que la película funcione en su totalidad, por lo que ha de renunciar a su ego creativo en función del bien común del proyecto. Es necesario que su aporte llegue al espectador como un todo, en la parte técnica, narrativa y emocional. (Días, 2011, p. 41)

Para poder desarrollar este proyecto de investigación y composición, fue necesario e importante analizar y comprender la idea o el mensaje central que los directores buscan reflejar en cada una de sus producciones cinematográficas; así como también, las necesidades y exigencias de los mismos en cuanto a música se refiere, para que de esta manera haya una relación y concordancia entre lo visual y lo sonoro.

Los cortometrajes que han sido musicalizados son: *Enemigo Oculto* y *Carlota*, ambos de directores ecuatorianos emergentes. Dichas producciones cinematográficas tendrán la opción de aplicar para participar en festivales nacionales e internacionales de cine, para lo cual los directores consideran indispensable contar con música incidental inédita en sus cortometrajes.

Sin embargo, la finalidad esencial de este trabajo de investigación es comprender los procesos generales para la creación de música para películas, algunas técnicas de composición y orquestación para música incidental; así como también, tener las primeras experiencias dentro del campo del *film scoring* para de esta manera crear un manual guía que permita incentivar, estimular y apoyar a la naciente generación de compositores ecuatorianos a la creación de música incidental, y así, ayudar a fortalecer las industrias nacionales tanto la cinematográfica como la musical.

Objetivos

Objetivo General

- Elaborar un manual guía para composición de música incidental con un enfoque general en los procesos del *film scoring*.

Objetivos Específicos

- Investigar el contexto histórico y los conceptos generales de la música de cine.
- Conocer algunas técnicas compositivas y orquestales para música incidental.
- Componer música para ambientar los cortometrajes mencionados siguiendo los procesos investigados.
- Detallar las composiciones realizadas y explicar las decisiones creativas y técnicas de las mismas.

CAPITULO I. Antecedentes y generalidades

“Movies are dreams and I think in a dream you can have music. I score my dreams” (Hanz Zimmer, 2011)

1.1 La música incidental

1.1.1 Definición

Es aquella que puede ser utilizada en una obra de teatro, programas de televisión, programas de radio, videojuegos, películas o alguna otra forma no necesariamente musical, reforzando una acción, imagen o escena. (Olarte. 2005, párr. 4).

“La meta de una buena música incidental es que acompañe a la película, que haga más creíbles a los personajes, que nos ayude a entender lo que está pasando, a entender las tramas y a despertar emociones (...)” (García, 2013)

1.1.2 Breve historia de la música incidental

Muchas culturas alrededor del mundo han utilizado por miles de años la combinación de música y drama. Los griegos y romanos acompañaban de coros y orquestas sus juegos dramáticos. En Europa, durante las épocas medievales, en los festivales paganos, las historias de dioses y héroes también eran acompañadas de música. Desde el barroco, hasta la actualidad se realizan presentaciones de ópera y ballet que son formas de drama musical. En el presente siglo, se destacan los musicales de Broadway y la música para films. Todos estos ejemplos permiten ver que la música y el drama han estado presentes desde tiempos inmemorables y su aporte ha sido sin duda sorprendente. (Davis, 2000, p. 15).

1.2 Música de cine

1.2.1 Definición

Es aquella que se reproduce con una perfecta sincronización junto con la imagen, en el transcurso de una producción audiovisual cinematográfica, sea ésta de ficción o documental, cortometraje o largometraje. Dicha música está grabada como una pista sobre la película. (Díaz, 2011, p. 20)

La música de cine, denominada también banda sonora, refuerza con sus efectos, las intenciones de cada secuencia; estos pueden ser con arreglos orquestales, con ritmos diferentes o incluso usando silencios. Así se consigue una simbiosis perfecta. (González, 2009, párr. 3).

Matilde Olarte (2002, párr. 1) en su artículo sobre “La música incidental en el cine y el teatro” toma una cita del conocido compositor estadounidense Bernard Herrmann:

La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar. Si se considera que una película es una serie de imágenes artificialmente unidas en el montaje, entonces la función de la música consiste en soldar esos fragmentos para que el espectador los perciba como una secuencia única y compacta.

1.2.2 Breve historia de la música de cine

1.2.2.1 Hermanos Lumière

Auguste y Louis Lumière fueron hermanos franceses nacidos en 1862 y 1864 respectivamente. En 1894 conocen el kinetoscopio de Edison y su interés se inclina por las fotografías animadas. Pretendiendo mejorar el invento de Edison, diseñan el cinematógrafo, un instrumento que puede proyectar las imágenes en una pantalla. El 28 de diciembre de 1895, crean la primera sala de cine del mundo en París y allí proyectan las películas: La llegada de un tren

a la estación y el regador Regado, entre otras. Este suceso fue considerado por muchos cronistas como el comienzo del cine. (Martínez, s.f., párr. 1)

A partir de 1900 el cine empezó a convertirse en una industria competitiva, con duras guerras comerciales, como la guerra de las patentes desatada por Edison para monopolizar el mercado. En estos años se crearía el primer gran *trust*, la *Motion Pictures Patents Company*, además de la *Universal*, *Paramount*, *Warner*, *Fox* y *Metro Goldwyn Mayer*, y además, con la *Columbia* y la *Universal Artists*, iban a ser en Estados Unidos las *majors* o grandes productoras. Estos hechos desencadenaron una nueva era del cine en el mundo; además fue aquí donde se dio paso al nacimiento de *Hollywood*, en la costa oeste, lejos del poder de Edison. Inmediatamente resultó evidente que los teatros de variedades y salas de kinetoscopio no eran los canales adecuados para la distribución cinematográfica, y en 1905 se inauguró la primera sala *Nickelodeon* en Pittsburgh, la entrada costaba cinco centavos por película. (Biografías y Vidas, s.f., párr. 16)

1.2.2.2 Cine mudo

Consistía solo en la proyección de imágenes, carente de todo sonido sincronizado. En los antiguos teatros, para evitar el incómodo ruido emitido por el proyector, era indispensable contar con una banda u orquesta musical para acompañar a la presentación de la película (Análisis de contenido de cine ecuatoriano, s.f., párr. 1).

1.2.2.3 Cine Sonoro

En 1927 aparece la primera película sonora de la historia: “El cantante de Jazz”, dirigida por Alan Crosian. El sonido se grababa ya en la propia cinta, pasando el silencio a ser un recurso narrativo más. (Camino, s.f., párr. 2)

1.2.2.4 Años treinta

En la década de los 30, se muestra una mayor profesionalización de la música de cine. Aparecen grandes estudios con departamentos musicales y Hollywood reúne a grandes músicos clásicos que componen para el cine, como el austríaco Max Steiner (1888-1971), el checo Erich W. Korngold (1897-1957), el alemán Franz Waxman (1906-67) y el ruso Dimitri Tiomkin (1894-1979). (Olarte, 2005, párr. 6)

1.2.2.5 Años cuarenta

Período de máximo desarrollo para la música cinematográfica, ésta etapa es considerada como la Edad de Oro del cine. Se utiliza el *leitmotiv* para caracterizar a cada personaje. Destacan Alfred Newman con Cumbres Borrascosas, Miklòs Rózsa con Ben Hur y Bernard Herrmann con Ciudadano Kane. (Camino, s.f., párr. 4)

1.2.2.6 Años cincuenta

Aparece la televisión, el Cinerama, el Cinemascope, el sonido estereofónico y los filmes en 3D. Llegan además compositores de música de jazz y de la llamada música ligera. En ésta década se vivió en Hollywood el boom del cine musical, llevando a la popularidad a actores, cantantes, bailarines, en las que el protagonismo único de la música ocultaba las carencias artísticas que la película pudiese tener. (Aragú, s.f., párr. 10)

1.2.2.7 Años sesenta

Es una época de renovación de compositores, se retiran algunos y llegan otros. Se pone de moda que una canción aparezca varias veces en la película como un *leitmotiv*. Los nuevos nombres son Henry Mancini (1924-94), Quincy Jones (1933-), Michel Legrand (1932-) y Lalo Schifrin (1932-), Jerry Goldsmith

(1929-), Jerry Fielding (1922-80) y Laurence Rosenthal (1926-). (Olarde, 2005, párr. 9)

1.2.2.8 Años setenta

Se considera como el período más difícil para la partitura cinematográfica, por la aparición de música discotequera. Pero la aparición del sinfonismo orquestal de John Williams con *Star Wars*, hizo replantearse la banda sonora en boga. A él se debe gran parte de la mejor música de cine hecha en las últimas tres décadas. Destaca también Jerry Goldsmith con *Alien* (Olarde, 2005, párr. 10)

1.2.2.9 Años ochenta

Los sintetizadores dominan las bandas sonoras de esta década que se inicia con el Óscar a Vangelis por *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*). Destacan Maurice Jarre, Michael Nyman con *El Piano* y John Barry con *Memorias de África*. (Camino, s.f., párr. 8)

1.2.2.10 Años noventa

Se acoplan varios estilos. Se continúa con la música sinfónica y con los sintetizadores. Se ponen de moda las canciones comerciales. Además, siguen aportando algunos compositores nombrados anteriormente y destacan también James Horner con *Titanic*, Hans Zimmer con *Gladiator*, Nicola Piovani con *La vida es bella*, etc. En el cine de animación destaca Alan Menken. (Camino, s.f., párr. 9)

1.2.2.11 Actualidad

En ésta nueva generación no se tiene reparos en escribir para orquesta, hay una mezcla de lo clásico con la tecnología. Existe una aparición de estilos. Los compositores de los años noventa y que aún están vigentes, no se detienen en el uso de música electrónica o acudir al *world music* para dar vida a sus partituras. Otros reconocidos nombres de compositores actuales son Howard Shore, Michael Giacchino, Danny Elfman, Randy Newman, James Newton Howard, Thomas Newman, Alexander Desplat, Dario Marianelli, Alberto Iglesias entre otros. (Díaz, 2011, p. 38)

1.2.3 Funciones de la música de cine

En su libro *Complete Guide to film scoring* (1999, pp. 142-143), Richard Davis agrupa las distintas funciones dramáticas de la música de cine en tres grandes categorías: funciones físicas, psicológicas y técnicas.

1.2.3.1 Físicas

- Intensificar la acción. El compositor está en el deber de escribir música que aporte acertadamente la acción en la pantalla para fortalecer o complementar la idea que el director busca generar en la misma.
- Enmarcar la trama geográficamente, por ejemplo, música con toques árabes para una película que se desarrolla en Marruecos, socialmente/culturalmente, por ejemplo, música rap para un suburbio, música clásica para un personaje distinguido, temporalmente/históricamente, por ejemplo, uso de instrumentos inherentes de la música antigua como el laúd y de armonías modales en una película medieval, etc.
- Crear un ambiente que nos ubique a una hora del día (mediodía, noche, etc.), o en un espacio determinado (el campo abierto, el mar, una gran

ciudad, bajo el agua, interior de una habitación (...)), o producir las condiciones atmosféricas (lluvia, sol, nieve, etc.).

1.2.3.2 Psicológicas

- La música puede dar el tono general (*mood*) para una historia.
- Acentuar estados de ánimo de los protagonistas (claros u ocultos) o variables emocionales (por ej. enfado repentino).
- Crear un estado de ánimo en el público.
- Dar información de lo que no vemos (por ej. personajes que se ubican o esconden fuera del campo visual).
- Preparar a los espectadores para un susto o *shock* (dando información poco a poco, o deteniendo la música antes del susto).
- Desviar de la realidad al público.
- Dar sensación conclusiva al final del largometraje (lo cual no constantemente ocurre), etc.

1.2.3.3 Técnicas

- Permite dar prolongación al montaje a pequeña escala, actuando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia.
- Crear continuidad a gran escala (película entera), por ejemplo, a través del uso de temas, *leitmotifs*, timbres, fusiones instrumentales o texturas, que se repiten y/o actúan a lo largo de todo el film enlazados con definidos personajes, emociones, lugares, etc.

Por su parte, Teresa Fraile Prieto en su tesis de grado (2004, p. 37), toma una cita sobre las funciones de la música según Rodríguez Fraile.

Tabla 1. Funciones de la música según Rodríguez Fraile

<p>FUNCIÓN AMBIENTADORA: La música introduce, predispone al espectador; y empuja a interpretar bajo unas determinadas "consignas".</p> <p>a. ambientación contextual: tiempo y espacio (momentos históricos, lugares geográficos).</p> <p>b. ambientación de género</p> <p>c. ambientación emocional: interpretación que el espectador debe hacer.</p> <p>FUNCIÓN EXPRESIVA: "...que el espectador sienta determinadas expresiones básicas que le hagan permanecer atento al desarrollo de la narración."</p> <p>FUNCIÓN NARRATIVA: La música es un elemento activo del desarrollo narrativo.</p> <p>En la práctica se manifiesta en:</p> <ul style="list-style-type: none"> - anticipación a la imagen visual. - relación entre ritmo musical y ritmo visual. - potenciación del silencio como sonido expresivo. - equilibrio y potenciación de escenas. - unión de escenas en un mismo sentido comunicativo 	<ul style="list-style-type: none"> - Función expresiva. Nexo - Función estética. Ambientación tiempo-espacio/ de género - Función. significativa. Punto de vista - Funciones expresivas - Función. Estructural. Rítmica - Función. Estructural. Equilibrio
---	---

Nota: Tomada de Fraile, 2004, p. 37.

1.2.4 Clasificación de la música aplicada a la imagen

Tabla 2. Clasificación de la música aplicada a la imagen

CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA APLICADA A LA IMAGEN		
Según la composición de la música	Música compuesta originalmente para el <i>film</i>	Decisiones compositivas según necesidades del director
	Música no compuesta directamente para el <i>film</i>	Adaptación de piezas musicales preexistentes para intervención en el <i>film</i>
Según finalidad social	La música puede caracterizar ciertos aspectos de la película: el tipo de película, el momento histórico en el que se realizó, el género, público al que se dirige o carácter social	
Según la fuente de emisión de la música	Diegética	También llamada real, accidental u objetiva. Se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción de la película. Ejemplo: una radio que escuchan los personajes o la música de una sala de baile.
	Incidental	También llamada extradiegética, irrealista o subjetiva. Se encuentra en el mismo espacio sonoro que el "sonido en <i>off</i> ", es decir, externo a la <i>película</i> .
Según el grado de sincronización de la imagen	Articulación sincrónica	Música e imagen presentan una relación de dependencia en la articulación de acentos musicales y visuales respectivamente.
	Articulación asincrónica	La música se expone paralela a la imagen, pero sin articulación dinámica con ella.

Nota: Adaptada de Fraile, 2004, pp. 2-5.

1.3 Procesos para la creación de la música de cine

Una vez que el proceso de filmación y edición de la película haya terminado, empieza la etapa final conocida como *post* producción en la cual intervendrá todo el equipo de trabajo encargado de la música y sonido.

Para entrar en el mundo del *film scoring*, es necesario entender cómo funciona el mismo, desde el principio hasta el final.

Fred Karlin y Rayburn Wright, en su libro *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring* (2004, pp. 3-4) mencionan los procesos cronológicos que un compositor sigue en un típico proyecto de *film scoring*.

- Reunión con cineastas, lectura del guion y proyección de la película.
- Sesión de *spotting*.
- Planificación de presupuestos y cronograma de grabaciones.
- Conceptualización
- Consideración de tiempos/sincronización
- Composición
- Orquestación
- Grabación
- *Dubbing*

Para facilitar la comprensión, el proceso general para la composición de bandas sonoras será dividido en tres grupos: preproducción, producción y postproducción.

1.3.1 Preproducción

1.3.1.1 Reunión con el director del film

Una vez terminada la realización del *film*, el director del mismo contrata a un músico compositor de confianza a quien expone sus ideas acerca del *film* y sus necesidades musicales. (Karlin, Wright, 2004, p. 4)

Luego de familiarizarse con el film, el compositor debe tener la capacidad de interpretar las palabras del director pues éste no siempre tiene formación musical y los términos que él utilice pueden ser confusos, discordantes o ambiguos. (Davis, 2000, p. 83)

El compositor musical está obligado a respetar y reflejar la visión emocional, técnica y estética del director de la película y por ningún motivo basar la composición en su propio criterio. (Díaz, 2011, p. 40)

1.3.1.2 Spotting sesión

El *spotting session* es la reunión que mantienen el compositor y el director de la película para mirar juntos el film y decidir en qué momentos estará presente la música, cuánto durará en cada sección y cómo será ésta en cuestión de estética, carácter, instrumentación, etc. (Díaz, 2011, p. 44)

REEL 1		5 Starts (Current cut: Final Cue Sheet)	
1m00	Universal Logo	Start TC: 01:00:00:03	At start of logo
		End TC: 01:00:22:02	At end of logo
		Duration: 0:22	
	Logo	Last Edited: Sun 27 May 07, 1:20pm UK Time (BST) by James Bellamy	
		Status: Information accurate to current cut (Final Cue Sheet)	No other status information
<hr/>			
1m01	No Brakes	Start TC: 01:01:34:10	On close up of Briony's eyes
		End TC: 01:03:13:02	Just before: "Stupendous"
		Duration: 1:39	Notes for Chris B: The stem from Preview 1 was used for preview 2. Try to retain stem (from either preview 1 or 2 if available)
	BG Instrumental	Last Edited: Sun 27 May 07, 1:21pm UK Time (BST) by James Bellamy	
		Status: Information accurate to current cut (Final Cue Sheet)	No other status information
<hr/>			
1m01b	Wasp	Start TC: 01:06:27:00	As Briony turns to walk towards the window
		End TC: 01:08:02:04	Ends as segue into Cecilia Stumped as Briony pushes open the window
		Duration: 1:36	new cue for US4V cut of the film
	BG Instrumental	Last Edited: Sun 27 May 07, 1:23pm UK Time (BST) by James Bellamy	
		Status: Information accurate to current cut (Final Cue Sheet)	No other status information

Figura 1. Final cue sheet.

Tomado de (Henson, Bellamy y Thomson, 2007, párr. 1)

1.3.1.3 Temp-tracks

Una *temp-track* o *temporary track* (pista temporal) es un fragmento de una obra musical preexistente que se sincroniza con el *film* antes de ser compuesta la banda sonora y se usa de manera referencial para dar una idea al director, montador, productor, *music editor* y compositor de cómo quedará la imagen con música. Puede servir también como referencia estilística (estética, tempo, instrumentación, dinámica, etc.) para el compositor. (Díaz, 2011, p. 43)

1.3.1.4 Cronograma

La presencia de plazos y fechas límite marca una gran diferencia entre un compositor de música de concierto y un compositor de música cinematográfica, estos plazos por lo general suelen ser muy ajustados y producen en el compositor una gran presión. (Díaz, 2011, p. 49)

El uso de la tecnología digital ha sido de gran ayuda para el desarrollo de la industrias cinematográficas y musicales. Sin embargo, mediante el uso de determinados *softwares* se puede realizar ediciones y cambios de último momento al montaje del *film*, demandando constantemente una reestructuración musical de cada escena por parte de los compositores, aumentando de esta manera su exhaustivo trabajo. (Díaz, 2011, p. 49)

1.3.1.5 Presupuestos

Indudablemente, la música que lleva una película se ve influenciada de modo directo por el presupuesto disponible para su producción. De eso depende si el compositor escribe su música para una orquesta sinfónica, para una orquesta o ensamble o inclusive si llega a prescindir de la grabación en directo de músicos y utiliza únicamente medios digitales. También puede combinar estos medios con la grabación real de algún solista. (Díaz, 2011, p. 50)

1.3.1.6 Conceptualización

Para poder construir la partitura y obtener una obra exitosa, es primordial que el compositor cuente con un concepto o idea primaria muy clara, ya sea grande o pequeña, sencilla o grandiosa, así tendrá una actitud y estilo consciente que le permitirá mantener la dramática integridad del film. (Karlin y Wright, 2004, pg. 107)

El uso de recursos estilísticos musicales, compositivos y orquestales, está dentro del proceso de conceptualización de la obra; cada elemento usado por

el compositor será pieza clave para definir la idea central y el concepto del *score*

1.3.1.7 Consideración de tiempos

El compositor necesita mirar varias veces la sección que será musicalizada. Lo más importante en este punto es obtener la sensación del *tempo* para el *cue*. A menudo, las imágenes en la pantalla sugieren ciertos ritmos, y la manera en la que las diferentes escenas han sido editadas sugieren también ciertos silencios o *pacing*. (Davis, 2000, p. 154)

1.3.1.8 Sincronización

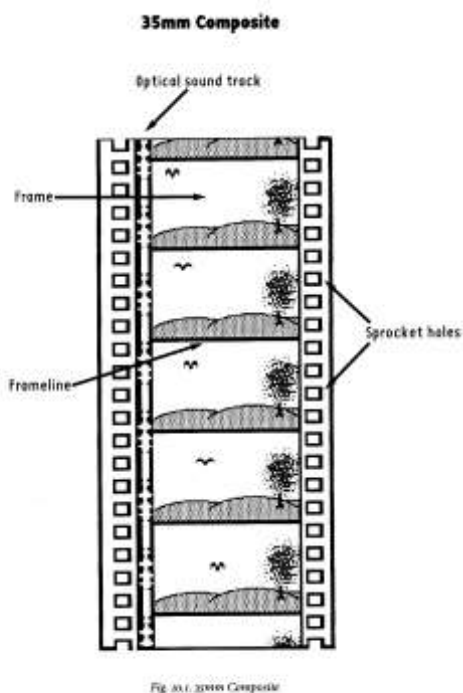
En la actualidad, la utilización de la tecnología digital, le permite al compositor obtener de manera más rápida y eficaz la sincronización de la música con la imagen. La era digital de los ordenadores, ha permitido obtener obras musicales completas para películas sin ni siquiera tener *timing notes* y, aun así, lograr sincronizar la música con la imagen. Esa es la forma como trabajan muchos compositores, especialmente aquellos que escriben su música directamente en secuenciadores. (Davis, 2000, p. 153)

Para determinar los puntos de sincronización del film, es importante que el compositor se ponga de acuerdo con el director pues el deberá indicarle qué es lo que quiere lograr con su película, decidir en qué lugares crear estados de ánimo diferentes o si quiere conseguir un sentimiento general. Cuando ya están localizados los puntos de sincronización, los compositores deben pensar cómo adaptar la música en forma lógica, siendo a menudo en los *downbeats* del compás donde empezarán los *cues*. (Davis, 2000, p. 155)

Para una mejor comprensión de la terminología de música y cine, Richard Davis en su libro *A complete guide to film scoring* (2000, p.153) describe los siguientes conceptos.

Frame

Una película es ciertamente una tira de millares de fotografías que pasan a través de una lente, dando la ilusión del movimiento. Cada una de estas fotos individuales se denomina *frame* (Davis, 1999, p. 153)



97

Figura 2. 35mm Composite
Tomado de Davis, 1999, p. 97

Punto de sincronización

Es un lugar en la acción donde el compositor quiere acentuar. Esto puede ser el final de la línea de un diálogo, el corte de escena a escena, o un pedazo de acción física como una pelea, una persecución, o un beso. Un punto de sincronización puede ser llamado también *hit*. (Davis, 1999, p.154)

Código de tiempo SMPTE

Por su parte, Henson, Bellamy y Thomson en su artículo *Scoring a film, the process* (2007, párr. 24), mencionan lo siguiente:

El código de tiempo SMPTE (*Society of Motion Picture and Television Engineers*) es una manera estándar para etiquetar fotogramas

en una pieza de video o película. Tiene el formato HH: MM: SS: FF (horas, minutos, segundos y fotogramas). En un largometraje, cada *reel* comienza tradicionalmente a la hora del número del *reel* (por ejemplo, el *reel* 1 comienza a las 01: 00: 00: 00, el *reel* 4 a las 04: 00: 00: 00, etc.). El número de fotogramas que se muestran dependerá del formato de película/vídeo. La película tiene 24 fotogramas por segundo, PAL TV tiene 25fps y NTSC 30fps



Figura 3. Timecode
Tomado de sesión de Cubase (carlota)

1.3.1.9 Click tracks

Una pista de clic (*click track*) proporciona el *tempo* que el conductor y los músicos escuchan durante la sesión de grabación. Normalmente las marcas del metrónomo son medidas en *beats per minute* (BPM), pero para facilitar una sincronización más precisa, las pistas de clic de un film se establecen en *frames per minute* (FPM). En una sesión de grabación, el productor musical deberá programar o automatizar su pista de clic con los adecuados cambios de tempo. A esto se le denomina *tempo map*. (Davis, 1999, p9. 159-160)

1.3.2 Producción

1.3.2.1 Composición de la música

“Ciertamente, un compositor de música para *films* puede escribir buena música que pueda ponerse de pie por sí sola sin el *film*” (Davis, 1999, pp. 15).

Se puede componer sobre la imagen a tiempo real usando MIDI o escribir toda la obra en la partitura para luego proceder a grabar cada instrumento por sección y sincronizar dicha grabación con la imagen

Debido a la importancia que tiene este paso dentro del proceso, se ha decidido investigar y desarrollar este punto en un capítulo aparte.

1.3.2.2 MIDI Mock up

Un MIDI Mockup, en español maqueta MIDI, es una amplia presentación de un proyecto de grabación montado mediante samplers (muestreadores) para sustituir a los instrumentos acústicos. Esta maqueta demuestra a los directores o productores del film, de cómo va a quedar toda la producción musical. Esto les permite hacer correctivos antes de invertir en la grabación definitiva con instrumentos reales. Para esto, el compositor moderno necesita dominar este tipo de herramientas ya que la calidad de la maqueta es directamente proporcional a la calidad del compositor. A veces ocurre que el compositor puede hacer un arreglo brillante, pero si la maqueta no suena bien, entonces pierde totalmente su esencia. (Maddocks, 2011)

Cuando el compositor realiza la maqueta utilizando un teclado MIDI, debe ser cuidadoso en lo que escribe, ya que los instrumentos reales no pueden ejecutar todo lo que tocan los instrumentos virtuales. (Maddocks, 2011)

1.3.2.3 Grabación de la música

La grabación se realizará dependiendo de los recursos de la producción; si ésta es MIDI se puede trabajar en un home studio, pero si la producción es profesional y los fines son mucho más ambiciosos la grabación deberá realizarse en un estudio profesional.

1.3.3 Post Producción

1.3.3.1 Mezcla de la música

Una vez grabada la música se pasa a la fase de mezcla (*mix*) y masterización (*mastering*) de la misma. El encargado es un ingeniero de sonido, muchas veces el mismo a cargo de la grabación, bajo la supervisión del compositor.

La mezcla no es independiente de la sincronía con la película, pues en ambos casos se toman muchas decisiones en función del efecto buscado con la imagen. (Borum, 2015)

1.3.3.2 Dubbing

El término *dubbing* responde al proceso de mezcla final de todos los elementos de la banda sonora: diálogos (y por extensión voz en *off* y monólogos), ruidos, efectos de sonido y música.

Una vez concluido con el proceso de composición, grabación, mezcla de la música y postproducción de los diálogos y efectos de sonido, se procede a su integración total en la banda sonora de la película. Es un trabajo minucioso de mezcla para hacer coincidir con cada escena para la que fue compuesta. (Díaz, 2011, pp. 55-56)



Figura 4. Film audio workflow

Tomada de LightsFilmSchool, 2013.

1.4 Equipo de trabajo

1.4.1 Rol del director

Es responsable de prever y aprobar todas las decisiones y actividades creativas de una película. Asigna funciones a especialistas de cada área (composición, edición, efectos de sonido, mezcla, etc) quienes se convierten en

sus representantes y llevan a cabo sus requerimientos. Las decisiones tomadas por el director no son necesariamente personales ya que a menudo trabaja muy de cerca con el productor, editor y otros artistas creativos. (Karlin y Wright, 1990, p. 5)

1.4.2 Rol del productor

El productor musical usualmente trabaja junto al compositor o el ingeniero de mezcla para aportar sus ideas. Estas ideas son clave en especial si el director está dirigiendo la orquesta.

Por otra parte, el papel del productor es proporcionar los recursos financieros para la producción de la película. En términos generales, es el productor quien decide que personas formarán parte del equipo de trabajo de una producción cinematográfica. (Skelton, s.f., párr. 15)

1.4.3 Rol del compositor

Generalmente es una persona de confianza y muy cercana al director. Es quien se encarga de reforzar todas las escenas, personajes y ambientes de la película a través de la música.

1.4.4 Rol del orquestador

Una vez terminados los bocetos del compositor, el orquestador se encarga de escribir de modo completo la partitura orquestal para el director musical. Algunas veces toma ciertas decisiones técnicas como pueden ser duplicaciones de instrumentos en los *tutti*, elección de los *divisi*, etc.

Actualmente, la mayoría de compositores ya no trabajan frente al piano como lo hacían Steiner, Goldsmith o Williams, sino frente al ordenador por lo que el orquestador no recibe ya bocetos en papel

pautado, sino archivos MIDI o archivos del secuenciador en el que trabaje el compositor. (Díaz, 2011, p. 47)

1.4.5 Rol del editor de música

Es responsable de tomar notas a partir de lo establecido en el *spotting session*; asistir al compositor en la creación de notas de tiempo, *click-tracks* y marcas visuales, preparar el software para la sincronización de la música con la versión final de la película, estar presente y ayudar al compositor en la sesión de grabación y mezcla, editar la música ya grabada, participar en el *dubbing* y servir de vínculo entre el compositor y/o el director y/o el productor. Además, necesita tener excelentes habilidades musicales, así como también dominar varios programas de software avanzado (*Pro Tools, Logic, Cubase, Digital Performer* entre otros). En caso de no haber un editor de música, el compositor asumirá todas sus funciones. (Davis, 2000, p. 95)

1.4.6 Rol del ingeniero de sonido

Su labor se desarrolla principalmente dentro de un estudio profesional de grabación, está a cargo de la grabación total de la música y de todos los procesos técnicos llevados a cabo dentro del estudio bajo la supervisión del compositor. Cuando la música ha sido grabada, procede a realizar la mezcla (*mix*) y masterización (*mastering*) de la misma. (Davis, 2000, p. 122-123)

1.4.7 Estudio de grabación

Es un espacio físico construido con adecuaciones acústicas para realizar grabaciones profesionales de música, ya sea a bandas, orquestas o simplemente músicos solistas. (Zunzunegui, A. 2014)

1.5 La era digital

1.5.1 Los instrumentos virtuales y *plugins de audio* (VST, *Audio Units*, AAX and RTAS)

El avance tecnológico en el área de grabación y edición de sonido que se da en esta época, permite al compositor acceder a librerías muy completas de instrumentos virtuales (VI o *virtual instruments* en inglés), que ofrecen un resultado auditivo muy real y permiten obtener maquetas con una excelente idea sonora e inclusive permiten realizar la grabación definitiva en reemplazo de una orquesta. (Zunzunegui, A. 2014)

Los *plugins* de audio son complementos informáticos que se ejecutan en los confines de un secuenciador o DAW (*Digital Audio Workstation*), que actúa como aplicación anfitriona o denominada casi siempre de forma sencilla como “anfitrión”. (Álvarez, 2010)

Los *plugins* de audio vienen en varios formatos para admitir la carga en diferentes DAW, así:

- VST (*Virtual Studio Technology*) propuesto por *Steinberg*, es compatible con *Ableton Live*, *Cubase*, *Nuendo* y *Reaper*.
- *Audio Units* (AU) es compatible con *Ableton Live* y *Logic Pro*.
- AAX (*Avid Audio eXtension*) es compatible con *Pro Tools 10* y posteriores.
- RTAS (*Real Time Audio Suites*) es compatible con *Pro Tools 10* y anteriores. (Lee, 2015, párr. 2)

En la actualidad, en la composición de bandas sonoras para películas, por cuestión de presupuesto, es muy frecuente el uso de *samples* que los hacen sonar como instrumentos reales. (Jeremy Borum, *Composición de bandas sonoras*, 2015)

1.5.2 La orquesta MIDI

Aunque para realizar la totalidad de las grabaciones sinfónicas se utilice una librería de instrumentos virtuales, el éxito de esa interpretación

musical dependerá de varios factores, siendo uno de ellos la habilidad del compositor a la hora de editar el MIDI, lo cual requiere años de trabajo y dedicación hasta poder adquirir una competencia adecuada. (Zunzunegui, A. 2014)

1.5.3 16-bits vs 24-bits

Lo que todo compositor musical debe saber es que las librerías de instrumentos virtuales se pueden presentar *sampleadas* en 16-bits o en 24-bits. Los expertos en este tema deberán conocer que quien ofrece calidad de sonido superior es la de 24 bits, y aunque para muchos las diferencias sean imperceptibles, técnicamente existen y sólo un buen músico o productor con un oído entrenado, podrá darse cuenta de ellas.

El dato anterior no guarda relación con los sistemas operativos de *Windows*, donde podemos encontrar *Windows* de 32-bits y *Windows* de 64-bits; las dos cosas se refieren a consideraciones independientes. (Zunzunegui, A. 2014)

1.5.4 DAW (Digital Audio Workstation)

El término DAW se refiere a un software secuenciador que permite sincronizar la música a tiempo real con la imagen, posee también numerosas funciones y características para realizar procesamiento digital de audio y MIDI. Las más conocidas y utilizadas en el *Film Scoring* son: *Pro Tools*, *Logic Pro X*, *Digital Performer*, *Cubase* o *Nuendo*, *Ableton Live*, *FL Studio* y *Sonar* (Vienna Symphonic Library, 2014).

De todas éstas, *Cubase* es la opción utilizada en este trabajo ya que está disponible para PC y *Macintosh*.

CAPÍTULO II: Consideraciones técnicas generales

I think music is one of the most effective ways of preparing an audience and reinforcing points that you wish to impose on it. The correct use of music, and this includes the non-use of music, is one of the greatest weapons that a film maker has at his disposal.
(Stanley Kubrick)

En este capítulo se abordarán algunos aspectos técnicos que un compositor debe tener presente al momento de escribir sus obras. Cabe recalcar que la mayor parte de información presentada en este apartado se refiere de manera general a ciertas consideraciones básicas de orquestación. Esto se debe a que, en nuestro medio, el compositor es quien debe realizar también el proceso de orquestación, principalmente por motivos de presupuesto, como se ha mencionado en el capítulo anterior.

“El verdadero arte de la orquestación es inseparable del acto creativo de componer música. Los sonidos de la orquesta son la última manifestación externa de las ideas musicales germinadas en la mente del compositor”
(Piston, 1969, p. vii)

2.1 Consideraciones generales de escritura

2.1.1 Distribución de los instrumentos en la partitura

Thomas Lorenzo en su libro “El arreglo” (2005, p.166), recomienda ordenar en la partitura, en sentido descendente, los siguientes instrumentos y sus familias:

- Maderas o saxofones
- Trompetas
- Trompas
- Trombones
- Tuba
- Percusión
- Arpa

- Guitarra
- Piano, teclado, órgano
- Bajo
- Batería
- Percusión
- Cuerdas

El autor recomienda también ordenar en el papel, en sentido descendente, los instrumentos de timbre agudo a grave, así:

La madera: Piccolo, flauta, oboe, corno inglés, clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot.

Saxofones: Soprano, alto, tenor, barítono.

Cuerdas: Primeros violines, segundos violines, violas, cellos y contrabajos.


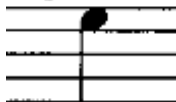

2.1.2 Articulaciones y dinámicas

Son signos, generalmente escritos en la partitura, que sirven para indicar al intérprete cómo debe tocarse determinada nota o frase musical. Sin estos signos, es muy difícil que el compositor logre los efectos finales deseados en su obra. (Herrera, 1986, p. 97)

2.1.2.1 Articulaciones

Son símbolos usados para indicar como una nota o acorde debe ser ejecutado, solo o en relación con otras notas y acordes. (Gerou y Lusk, s.f., p.13)

Tabla 3. Clasificación de las articulaciones.

Articulaciones de duración		
Nombre	Figura	Explicación
<i>Staccatissimo</i>		La nota o acorde debe ser tocado lo más corto posible .
<i>Staccato</i>		La nota o acorde debe ser tocado acortando su valor en la mitad aproximadamente
<i>Tenuto</i>		La nota o acorde debe ser tocado en su duración total
Articulaciones de fuerza		
<i>Acento</i>		La nota o acorde debe ser tocado con más ataque
<i>Marcato</i>		La nota o acorde debe ser tocado con más ataque que el acento
Articulación de expresión		
<i>Ligadura de expresión</i>		La ejecución de las notas debe ser ligada, es decir, sin respiración para los instrumentos de viento o la voz y la misma dirección de arco en lo de cuerda

Nota: Adaptada de Gerou y Lusk, s.f., pp. 13, 14, 15, 16, 17

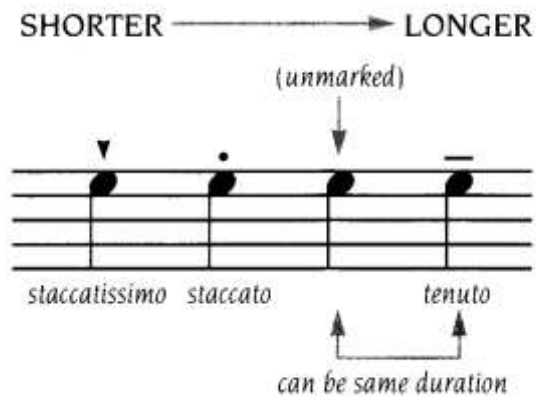


Figura 5. Rango de duración de una articulación
Tomada de Gerou y Lusk, s.f. p. 13

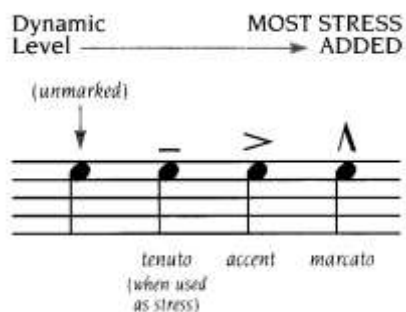


Figura 6. Rango de fuerza de ataque
Tomada de (Gerou y Lusk, s.f. p.13)

2.1.2.2 Dinámicas

Son símbolos que indican variaciones subjetivas de volumen y matices entre diferentes frases o pasajes musicales. (Lorenzo, 2005, p.169)

Tabla 4. Abreviatura, indicación y significado de las dinámicas.

ABREVIATURA	INDICACION	SIGNIFICADO
<i>ppp</i>	<i>Molto pianissimo</i>	Con la máxima suavidad
<i>pp</i>	<i>Pianissimo</i>	Muy suave
<i>p</i>	<i>Piano</i>	Suave
<i>mp</i>	<i>Mezzo piano</i>	Medio suave
<i>mf</i>	<i>Mezzo forte</i>	Medio fuerte
<i>f</i>	<i>Forte</i>	Fuerte
<i>ff</i>	<i>Fortísimo</i>	Muy fuerte
<i>fff</i>	<i>Molto fortísimo</i>	Con la máxima fuerza
<i>cresc.</i>	<i>Crescendo</i>	Aumentando gradualmente el volumen
<i>decresc., dimin., dim.</i>	<i>Decrescendo, diminuendo</i>	Disminuyendo gradualmente
	<i>Morendo, perendosi, smorzando</i>	Extinguiéndose gradualmente el sonido
<i>fp</i>	<i>Fortepiano</i>	Fuerte el primer sonido y suaves los demás
<i>sfz</i>	<i>Sforzando</i>	Forzando suavemente el sonido
	<i>P súbito</i>	Suave de forma repentina

Nota: Tomado de Guerra (s.f.)

Estos signos se colocan debajo del pentagrama al que deben afectar y el instrumentista tocará con dicho dinámico hasta que se le indique lo contrario. (Herrera, 1987, p.97)

2.2 Recursos compositivos

2.2.1 Leitmotiv

Es un motivo musical característico que se presenta repetidamente a lo largo de una obra y que asocia a un elemento narrativo que puede ser un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento. El *leitmotiv* debe ser muy claramente reconocible. (Payri, 2010, párr. 2)

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define al *leitmotiv* como “el tema musical recurrente en una composición y, por

extensión, motivo central recurrente de una obra literaria o cinematográfica”

Emilio Audissino, en su libro *John Williams's film music* (2014, p. 248), menciona lo siguiente sobre el *leitmotiv*:

En los dramas de la música, y más tarde en la música de películas, es la asociación e identificación de un personaje, situación o idea con un motivo musical que se repite y se desarrolla a lo largo de la obra.

Un claro ejemplo de *leitmotiv* podemos encontrar en el *Main Theme* de la clásica película *Superman*, dirigida por Richard Donner y musicalizada por John Williams.



Figura 7. Superman Main Theme
Tomado de Skelton, s.f.

La música de este clásico del cine se apoya principalmente en el uso del *leitmotiv* como una técnica compositiva.



Figura 8. Superman Motive
Tomado de Skelton, s.f.

Otras composiciones de Williams que hacen uso del enfoque del *leitmotiv* incluyen la trilogía de *Star Wars*, la trilogía de *Indiana Jones*, E.T.: El Extra-Terrestre y otros. (Skelton, s.f. párr. 66).

2.2.2 Mickey - Mousing

Técnica usada para imitar cada acción del film a lo largo de toda, o casi toda la duración del mismo. Este recurso permite ayudar al espectador a relacionarse con lo que está pasando en la pantalla. El Mickey-mousing ha sido utilizado con mucha frecuencia para ambientar dibujos animados y video juegos, aunque también se puede apreciar esta técnica en ciertas películas de acción y comedia. (Anónimo, 2011, párr. 1)

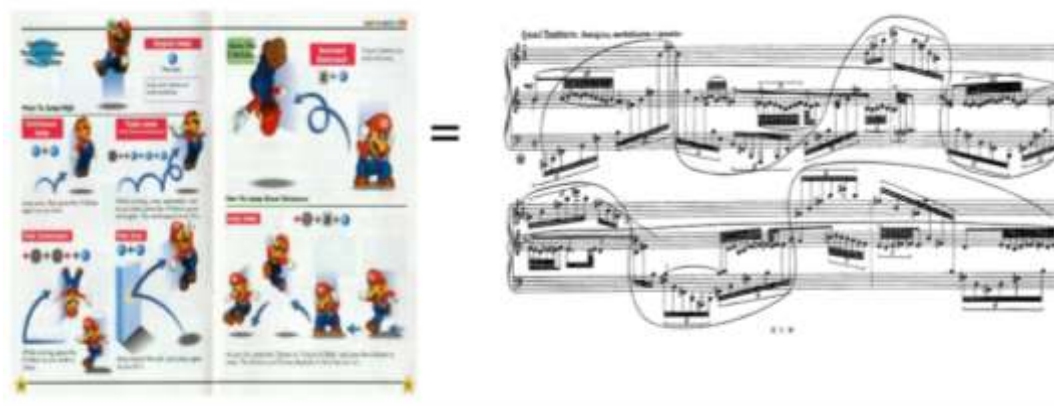


Figura 9. Mickey - Mousing aplicado en un videojuego. Tomado de Kanaga, 2013.

2.2.3 Teoría De Los Afectos

Esta teoría es muy conocida en el Barroco, ya que se pensaba que la música puede inspirar emociones y ciertas características musicales podían impulsar diferentes pasiones. Según el filósofo Descartes existen cinco tipos de afectos básicos: admiración, odio, deseo, alegría y tristeza; descritos en un texto denominado “Las pasiones del alma”. Dichas pasiones y sentimientos se pueden expresar mediante elementos musicales, así: la alegría puede estar

representada por el modo mayor, la consonancia, el registro agudo y el tiempo rápido; la tristeza por el modo menor, la disonancia, el registro grave y el tiempo lento. En cuanto a la interpretación, la tristeza se puede expresar con el *legato* y la alegría con el *staccato*. (Sag, 2008, párr. 12)

2.3 Consideraciones orquestales preliminares

2.3.1 Definición de Orquestación

Samuel Adler en su libro "El Estudio de la Orquestación", describe el siguiente concepto sobre orquestación:

Orquestar es pensar para la orquesta. Cuando se trabaja con un instrumento compuesto como una orquesta es preciso familiarizarse completamente con el carácter y cualidad de los componentes de la misma: el registro y las limitaciones de cada instrumento, así como su sonido, solo y en combinación con otros instrumentos. (2006, pág. 547).

2.3.2 Elementos de una buena orquestación

Allan Belkin, en su texto sobre La Orquestación Artística (2001, 2008, p.51) menciona los siguientes puntos para lograr una buena orquestación:

- Tener sentido formal: Los cambios de orquestación deben llegar en los lugares apropiados, con grados adecuados de contraste.
- Suministrar la suficiente variedad y frescura de color para mantener el interés.
- Reforzar el fraseo.
- Asegurar la claridad de los diferentes elementos musicales. Cada elemento debe ser audible.
- Asegurar que cada elemento contribuya a algo individual (...).
- Crear riqueza (normalmente a través de múltiples planos sonoros).
- Tener carácter definido.
- Usar el conjunto entero eficazmente.

2.3.3 ¿Cómo lograr una buena orquestación?

"If somebody tells you that there's a rule, break it. That's the only thing that moves things forward." (Hans Zimmer, 2016).

Jon Bang (2013, p. 4) en su tesis de masterado sobre "Los Principios de Orquestación", presenta una cita tomada de otro autor (Jacob. 1982, pp.94-95) donde se mencionan ciertos consejos o recomendaciones para llevar a cabo una adecuada orquestación. Cabe recalcar que dichos puntos son únicamente sugerencias del autor (Jacob) descritos desde su perspectiva; éstos pueden cambiar según la opinión de cada orquestador de acuerdo a su experiencia y a su manera de ver la orquestación.

- Evitar el efecto "seccional" producido por el uso constante de grupos contrastados de instrumentos.
- Evitar el grosor que es causado por una colocación demasiado baja de la armonía, o por el deseo de dar a los instrumentos algo que hacer.
- Evitar la delgadez (espacios demasiado amplios entre el bajo y la siguiente parte).
- No considerar a la sección de los metales y percusión como únicos causantes de ruido.
- No mantener la sección de cuernos franceses (*horns*) en movimiento todo el tiempo.
- Dejar notas demasiado altas para ser interpretadas por las familias de las maderas y metales en los clímax de *fortississimo* (*fff*).
- Evitar debilidad de efecto: No usando los recursos disponibles a tope para crear el carácter deseado (por ejemplo, intentar conseguir un efecto percusivo que usa sólo unos instrumentos de viento de madera y sin el uso de sonidos de percusión); creando gestos contradictorios (por ejemplo, la adición de instrumentos durante un *diminuendo*).

- Evitar la fatiga auditiva, a menudo es el resultado del uso excesivo de registros extremos, colores muy distintivos o de la falta de una mezcla adecuada en los bloques armónicos.
- Evitar la falta de claridad, normalmente por doblar demasiados unísonos.
- Evitar usar la pesadez como una norma y no como un efecto especial, causada por el excesivo doblaje, o por cargar demasiado el registro grave.
- Evitar el sonido consistentemente seco, sin alguna resonancia de fondo. (El sonido seco puede ser eficaz, pero no como una norma.)
- Evitar confusión entre elementos musicales, debido a los planos sonoros mal diferenciados.
- Evitar la falta de claridad de carácter.

2.3.4 Habilidades requeridas por el orquestador

Jon Bang (2013, p. 5) presenta la siguiente lista de lo que considera necesario en un orquestador según Kennan & Grantham (2002):

- Nombres de instrumentos y términos orquestales
- Orden de instrumentos en la página
- Rangos de instrumentos
- Notación adecuada, incluyendo transposiciones y claves especiales
- Capacidades técnicas generales y limitaciones de cada instrumento (no necesariamente la capacidad de tocar)
- Principios de combinación y de equilibrio de instrumentos
- Escucha cuidadosa y frecuente
- La calidad de tono característico de cada instrumento
- El sonido de varios instrumentos en combinación
- El sonido de efectos especiales

2.3.5 Los planos sonoros

Belkin (2001, 2008, p. 38) menciona lo siguiente acerca de los planos sonoros:

El término plano sonoro hace alusión a un instrumento o a un grupo fusionado de instrumentos (no necesariamente de la misma familia) que participan dentro de un contorno rítmico. Un plano puede basarse en una línea o una textura en masa. Los planos están divididos en tres partes: primer plano, plano medio y plano de fondo.

2.3.5.1 Primer plano

El primer plano debe distinguirse de los otros elementos. Por consiguiente, es habitualmente fuerte, en un timbre con un color vigorosamente característico y ubicado de forma destacada (por ejemplo, en la soprano).

2.3.5.2 Plano medio

Son las voces o el material contrapuntístico relevante, también entran en este plano los componentes armónicos y rítmicos que acentúen en el acompañamiento, sin llegar a minimizar interés a lo que suena en el primer plano.

2.3.5.3 Plano de fondo

Es el acompañamiento de acordes, rítmico o de figuras melódicas con menor atención.

Es obligación del compositor orientar al oyente hacia aquello que considera primordial en cada momento. La habilidad del compositor puede evaluarse a través de la forma en que incluye estos tres elementos en su obra. (Adler, 1989, p.118)

2.3.6 Los Instrumentos

A continuación, se presentan breves descripciones generales sobre el rol de algunas familias orquestales, así como ciertos consejos específicos de cómo tratarlas.

2.3.6.1 Las cuerdas

Está conformada por: violón, viola, cello y contrabajo. Las cuerdas poseen una gran uniformidad de timbre y es capaz de interpretar desde la línea monofónica más simple hasta la polifonía más compleja. Las cuerdas presentan numerosos recursos debido a su extenso rango, excelente movilidad, gran variedad de articulaciones y a su capacidad de interpretar acordes. La escritura para cuerda puede presentar movimientos cruzados, es decir, una melodía principal de cierto pasaje puede ser interpretada por los instrumentos graves de la familia. Cada sección individual de las cuerdas tiene libertad de movimiento y mezcla entre sí, por lo que los movimientos cruzados pueden no representar un problema técnico orquestal. (Belkin, 2001, p. 5)

The image shows a musical score for a string section in a symphonic adagio. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in a common time signature (C) and features a variety of dynamics and articulations. The first staff (Violin I) starts with a *mf* dynamic and a *no div* marking. The second staff (Violin II) also starts with *mf* and *no div*. The third staff (Viola) begins with a *tutti* marking and *mf*. The fourth staff (Cello) starts with *mf* and *no div*. The fifth staff (Double Bass) begins with *mf* and *no div*. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *p*, and articulations like *no div* and *tutti*. The music is characterized by a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some sections featuring a *tutti* marking.

Figura 10. Adagio sinfónico.
Tomado de Belkin, 2001, p. 5

En este pasaje musical se aprecia cómo la melodía principal puede ser ejecutada por diferentes secciones de la familia. Así, la melodía empieza siendo interpretada por la viola, después el primer violín y segundo violín toman

turnos con la línea principal. Esta libertad de escritura favorece a la expresividad de la música.

2.3.6.2 Las maderas

Esta familia está conformada en gran parte por instrumentos heterogéneos que poseen una gran diversidad tímbrica, éstos son: flauta, clarinete, saxofón, oboe, corno inglés y fagot.

Para realizar una adecuada orquestación de las maderas, el orquestador debe estar familiarizado con las limitaciones técnicas y auditivas de cada instrumento, así como la facilidad de los mismos para interpretar determinados fragmentos musicales, esto dependerá también obviamente del instrumentista. Por ejemplo, el oboísta necesita menos aire y, por consiguiente, puede tocar fragmentos más largos que cualquier otro intérprete de esta familia. (Adler, 2006, p.178)

Alan Belkin (2001, p. 7-10) presenta ciertos consejos prácticos de escritura para las maderas:

- Cuando se usan las maderas en el mismo plano sonoro con las cuerdas, el objetivo principal es agregar volumen

The image shows a page of a musical score for a symphony, starting at measure 173. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl), Oboe (Obs), Clarinet (Cls), Bassoon (Bsns), Horns (Hrns), Trumpets (Tpts), and Timpani (Timp). The second system includes parts for Upper Strings (Upper Str.), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Via), and Lower Strings (Lower Str.). The woodwinds and strings play a melodic line with dynamic markings of p (piano) and f (forte). The horns play a sustained chord with a crescendo from pp (pianissimo) to mf (mezzo-forte). The timpani plays a rhythmic pattern with dynamic markings of p, mf, and f. The strings play a melodic line with dynamic markings of p and f.

Figura 11. Movimiento sinfónico #1

Tomada de (Belkin, 2001. P. 8)

- A veces, cuando las maderas doblan una octava más arriba a las cuerdas pueden agregar cierta luminosidad.

Figura 12. Movimiento sinfónico #3.
Tomada de (Belkin, 2001, p. 9)

El oboe dobla la línea de los segundos violines y ayuda a que sobresalga con más claridad y brillantes.

- Cuando se usan en acordes en el mismo plan sonoro que los metales, la función de las maderas es completar la armonía en el registro algo sobre los metales ya que doblar al unísono las haría prácticamente imperceptibles.

Figura 13. Movimiento sinfónico #1
Tomado de (Belkin, 2001, p, 10)

Las maderas en el registro alto completan los acordes ascendentes de los metales.

La obra *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, es un claro ejemplo de una increíble orquestación que incluye a la familia de maderas. Esta obra ha sido tomada frecuentemente como referencia por varios compositores de música para cine.

2.3.6.3 Los metales

Los metales son más homogéneos que las maderas, pero menos flexibles que las cuerdas. Ellos pueden desempeñar igualmente bien un rol melódico, rítmico, contrapuntístico o armónico.

Los cornos se conciben mejor como instrumentos contralto. Las notas graves de los cornos se emplean principalmente en pasajes de pedal para movimientos lentos.

Figura 14. Textura de los cornos.
Tomada de Belkin, 2001, p.11

Los tres cornos agregan abundancia a la textura sin hacerla muy pesada.

Las trompetas pueden parecer extrañamente vacías en las disposiciones abiertas; los trombones, por otro lado, tienen un sonido lleno en disposiciones tanto abiertas como cerradas. Los trombones en escritura cerrada en el registro del barítono, son considerablemente más claros que los cornos, un hecho útil para recordar al usar metales para acompañar la voz humana. (Belkin, 2001, p. 10)

2.4 Recursos orquestales

2.4.1 Cambios de timbre

Deben presentar lógica y congruencia en el contexto musical. El cambio de sonido crea una articulación formal y debe manifestarse entre frases o secciones. Dicho cambio ocurrirá en momentos musicalmente

significativos como cambios de motivo, momentos de clímax, una cadencia (Belkin, 2001, p. 17).

2.4.2 Acentos

Momentos que requieren la atención especial del oyente y que se consiguen generalmente mediante la adición de otro sonido o a través del cambio de la técnica de ejecución, por ejemplo, usando doble cuerdas. La adición debe ser, lógicamente, proporcional al grado de acento requerido (Belkin, 2001, p. 17).

2.4.3 Superposición y desvanecimiento

Superponer es una manera de conectar las transiciones; desvanecer es una manera de acabar una sección o un movimiento. En ambos casos, el compositor debe graduar la desaparición (y en el caso de superponer, la llegada) de elementos orquestales en pasos uniformes, permitiendo a la música aparecer sin choques o interrupciones. (Belkin, 2001, p. 20).

2.4.4 Crescendo y diminuendo

Un *crescendo* orquestal se consigue mediante la adición moderada de instrumentos y un *diminuendo* mediante la disminución de los mismos. Es especialmente importante no contradecir la evolución dinámica de una frase inadvertidamente haciendo lo contrario orquestalmente, por ejemplo, agregando los instrumentos durante un *diminuendo*. (Belkin, 2001, p. 24).

2.4.5 Dinámicas

Cada instrumento posee un diferente rango dinámico dependiendo de su registro, por ello, es importante tener en cuenta las características de los mismos. Así, un grupo de metales interpretando una melodía en sus registros agudos difícilmente lograrán conseguir una dinámica suave o, por el contrario,

una flauta en su registro grave mostrará mucha dificultad para alcanzar una dinámica fuerte. Resulta muy conveniente orquestar las dinámicas antes que simplemente escribirlas como indicaciones textuales. (Belkin, 2008, pp. 25)

A continuación, se muestra una tabla de las dinámicas que diferentes familias pueden lograr.

Tabla 5. Dinámicas de las familias de instrumentos.

	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>
Maderas	(x)*	x	x	x	x	x	
Metales		x	x	x	x	x	x
Percusión	x	x	x	x	x	x	x
Cuerdas	x	x	x	x	x	x	

Nota: Tomado de Belkin, 2008, pp. 26.

2.4.6 Textura orquestal

Tabla 6. Texturas orquestales.

Tipo de textura	Explicación
I Unísono orquestal	Sólo un elemento (melodía), con instrumentos a unísono verdadero (mismo tono), o en la transposición de octava entre ellos.
II Melodía y acompañamiento	Solo melodía y acompañamiento.
III Melodía secundaria	Textura de tres elementos, con melodía primaria, melodía secundaria y acompañamiento.
IV Escritura por partes	Tres o más voces de aproximadamente la misma importancia
V Textura contrapuntística	Varias líneas melódicas (o casi melódicas), imitativas o independientes.
VI Acordes	Acordes "aislados" sin un buen <i>voice leading</i> .
VII Textura Compleja	Cualquier combinación de dos o más de las seis texturas anteriores, o un conjunto de muchos elementos, ninguno de los cuales surge como un elemento primario.

Nota: Adaptada de Bang, 2013, p.11

CAPÍTULO III: Aplicación de procesos investigados

En este capítulo se presentan los procesos efectuados para la musicalización de los cortometrajes: *Enemigo Oculto* y *Carlota*, dirigidos respectivamente por Andrés Navarrete y Mayky Alvarado, ambos directores ecuatorianos emergentes.

Para realizar las composiciones de la música de cada cortometraje, fue necesario primero tener información profunda y detallada sobre cada uno: personajes, escenas, escenarios, intensiones, etc. (Ver anexo 5 y 6). Dicha información ha sido proporcionada por ambos directores con la finalidad de que la composición musical vaya acorde a sus necesidades y requerimientos para lograr una mejor proyección de sus intenciones.

Cabe recalcar que, por motivo de presupuesto, se ha decidido emular virtualmente la mayoría de instrumentos presentes en la composición mediante las librerías virtuales del *Kontakt 5* en el DAW *Cubase 8*.

3.1 Primer cortometraje: Enemigo Oculto

3.1.1 Reunión con el director

La reunión con Andrés Navarrete se la llevó acabo el 12 de octubre del año 2015 en el aula TM 1 de la escuela de música de la UDLA. En esta reunión se visualizó el cortometraje varias veces ya que era necesario entender claramente todas las escenas e intenciones que se buscaba plasmar a lo largo de la producción audiovisual.

El director enfatizó también todos los puntos específicos donde necesitaba que la música refuerce la imagen, la duración de cada *cue* y ciertas peticiones en cuanto a instrumentación y ambientación en general.

3.1.2 Spotting sesión

Tabla 7. *Spotting notes* de *Enemigo Oculto*.

Cue #	Título	Empieza	Termina	Duración (seg.)	Tempo (bmp)	Compás	Descripción
1	Presentación de Francisco	0:00:22:16	0:03:09:10	167	90	4x4	Aparición del motivo del personaje
2	Esperanza de Francisco	0:04:57:10	0:05:25:25	28	80	4x4	Flauta interpreta melodía tranquila
3	Ambiente confuso y cambiante	0:05:30:08	0:07:09:08	99	80	4x4	Ambiente de incertidumbre
4	Odio así mismo	0:07:30:10	0:08:21:09	51	80	4x4	Cuerdas y flauta, incertidumbre.
5	Secuencia	0:08:22:08	0:12:01:14	219	115	6x8	Címax musical y visual. Música con toque espiritual
6	Soledad y desorden	0:12:26:13	0:13:45:20	79	115	4x4	Reexposición de motivo principal
7	Francisco está enfermo	0:13:45:20	0:15:03:04	78	90	4x4	Ambiente de preocupación, soledad y tristeza
8	Suicidio	0:16:46:01	0:18:24:22	98	85	4x4	Música irónica y triste a la vez

3.1.3 Temp tracks

Esta producción audiovisual contaba en un inicio con música de referencia escogida por el director, pero por obvias razones legales de propiedad intelectual y derechos de autor, no contaba con la debida autorización para el uso de aquellos fragmentos musicales.

Cabe mencionar también que dichas piezas musicales estaban presentes únicamente en dos puntos importantes del cortometraje: la secuencia y la escena final; para las demás escenas solo se tuvo referencias verbales expuestas por el mismo director.

3.1.4 Click tracks

Esta composición tiene cinco variaciones de *tempo* a lo largo de todo el cortometraje. Como se mencionó en el primer capítulo, es necesario realizar una automatización del *click* con el fin de tener el *tempo* adecuado para cada *cue*.

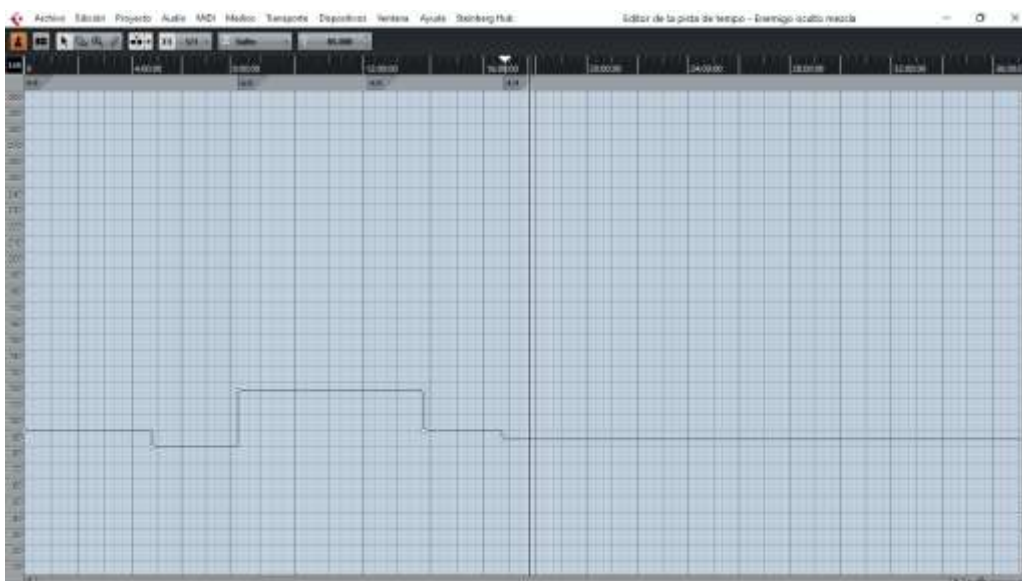


Figura 15. Pista de tempo

3.1.5 MIDI mock up



Figura 16. MIDI mock up realizado en Cubase 8

3.1.6 Grabación de la música

Como se mencionó anteriormente, por motivo de presupuesto no se realizó la grabación de la música compuesta en un estudio profesional. Se utilizaron instrumentos virtuales de la librería de *Kontakt*, *EZDrummer* y *Ample Sound*.

3.1.7 Mezcla de la música



Figura 17. Ventana de mezcla de la sesión de Cubase de Enemigo Oculto

3.1.8 Dubbing

Se realizó una mezcla final entre la pista de toda la música y la pista de diálogos y efectos de sonido proporcionada por el director. Este proceso se lo llevó a cabo en la misma plataforma de edición digital de audio (*Cubase 8*).

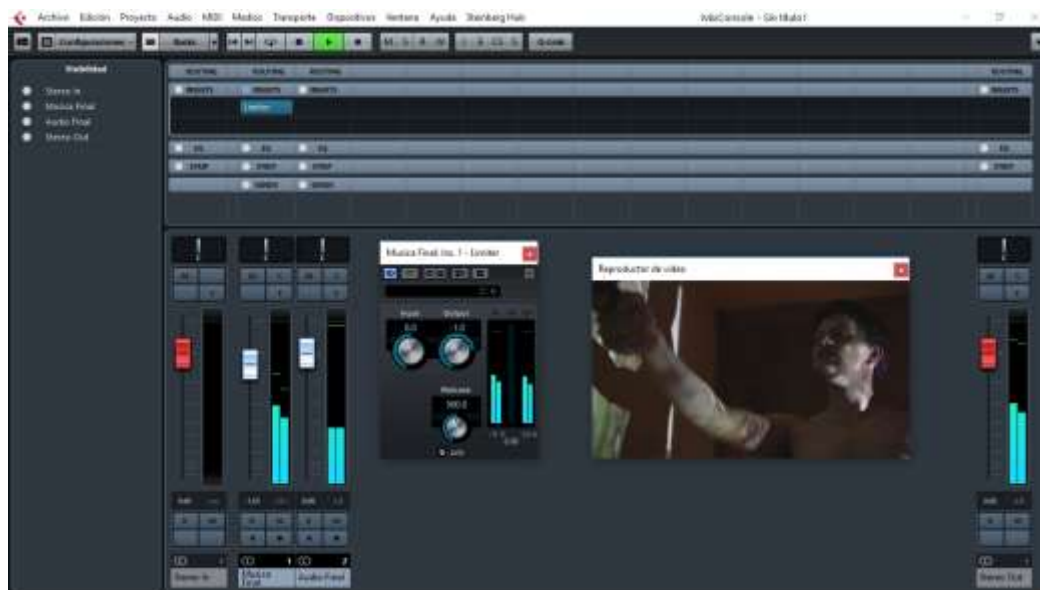


Figura 18. Dubbing

3.2 Descripción técnica general

Duración total de la composición: 13:19 minutos

Cue # 1: Presentación de Francisco.

Empieza: 0:00:22:16

Termina: 0:03:09:10

Duración: 167 segundos

Tempo: 90 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Es importante destacar que un objetivo principal de esta escena es darle un marco a toda la obra. Y es clave presentar el marco, los límites, el contexto que se fusiona con la narrativa, el elemento clave aquí es la habitación. Nos fijamos en la habitación antes que en el personaje y no se trata de darle mayor peso, sino más bien, desde la presentación hacer que el personaje y su entorno vayan de la mano. Otro objetivo importante es sentir de entrada que algo está sucediendo, no es que algo va a suceder, sino que ya estamos en medio de un estado particular. El hombre que se acuesta con una pistola, pero que no duerme, sino que solo trata de acomodarse en pleno día ya nos dice que no se mueve con la “normalidad”, sino que está viviendo un estado de individualidad.

Descripción: El primer motivo, que dará una primera idea sobre Francisco, tiene una calidad aumentada y una duración de 7 compases.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 90. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a more complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 19. Motivo piano Enemigo Oculto

Instrumentos:

- Piano (interpreta el motivo principal)
- Contrabajo, acompaña al motivo principal para aportar frecuencias graves y generar un mayor ambiente dramático.
- *Glockenspiel*, aparece en el compás 28 (minuto 01:14) y dobla al motivo principal.
- Cuerdas, aparecen en el compás 33 (minuto 01:24) y mediante la ejecución de un pedal, actúan como colchón para generar atmósfera a la escena. Este pedal está ejecutando un C en registro grave C1 y C2, doblado en octavas; dura 8 compases y sube medio tono al compás 41 con el fin de generar un poco de tensión.
- Sintetizador: realiza una nota pedal en un registro grave C1 para generar frecuencias graves durante todo el motivo. Genera en el oyente una sensación de incomodidad buscando proyectar la extraña personalidad de Francisco.

Cue # 2: Esperanza de Francisco.

Empieza: 0:04:57:10

Termina: 0:05:25:25

Duración: 28 segundos.

Tempo: 80 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: La enfermedad se vuelve patente. Un punto de quiebre se da, el silencio activo de las dos escenas anteriores se irrumpe. Es un punto clave, es un punto de decisión. Francisco se derrumba, su cuerpo se derrumba, pero no piensa acostarse y morir lentamente, su cuerpo es su arma. La música debe ser algo leve que simbolice la esperanza que tiene el personaje ante su enfermedad.

Descripción:

El motivo tiene una calidad menor, aparece en el minuto 04:57 y tiene una duración de 10 compases.

Instrumentos:

Clarinete, interpreta el motivo en un registro medio (C4). Se ha usado este instrumento por su cálida sonoridad, la intención es generar un poco de tranquilidad o esperanza al ver a Francisco decidido a enfrentar a su enfermedad.

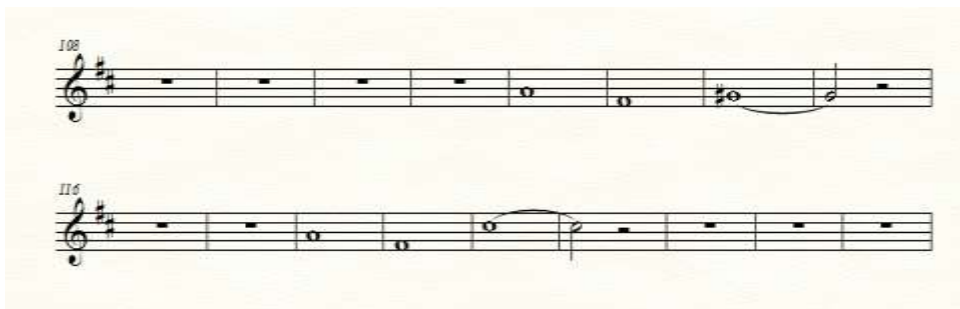


Figura 20. Motivo Clarinete Enemigo Oculito

Cue # 3: Ambiente confuso y cambiante.

Empieza: 0:05:30:08

Termina: 0:07:09:08

Duración: 99 segundos.

Tempo: 80 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Esta escena comienza con un espacio de ligera confusión, una televisión destruida y Francisco sentado al frente de esto. Qué se construye a partir de la destrucción es la premisa. El hombre construye su nuevo mundo, un mundo que va a estar influido por la guerra. Y aquí un momento que funciona para transmitir que el personaje ya ha sufrido un cambio.

Descripción: El círculo armónico gira en torno a una calidad menor (Em), empieza la guitarra ejecutando 1 acorde cada 2 compases y posteriormente entra la flauta dulce interpretando una melodía con un toque de tristeza. El violín interpreta también la melodía principal junto a la flauta, la misma que está realizando contrapunto por debajo de éste. Las cuerdas generan notablemente una situación de incertidumbre. Dentro de la progresión armónica aparecen también acordes mayores que generan una sensación de tranquilidad y hacen del ambiente algo ligeramente confuso. La música desaparece lentamente mediante un *fade out* para dar paso al diálogo entre Francisco y el soldado proyectado en la pantalla, esto con el fin de resaltar la extraña actitud del personaje.

Instrumentos

- Guitarra acústica
- Flauta dulce
- Violín
- Cuerdas

(Ver anexo 6)

Cue # 4: Odio así mismo

Empieza: 0:07:30:10

Termina: 0:08:21:09

Duración: 51 segundos.

Tempo: 80 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Se empieza a mostrar la locura de Francisco y su odio hacia el prójimo y hacia sí mismo.

Descripción: Entran nuevamente las cuerdas con un *fade in* ejecutando un pedal en G y acompañadas de una corta frase de la flauta que se cortan al momento del disparo contra la pared.

Instrumentos:

- Cuerdas
- Flauta

(Ver anexo 6)

Cue # 5: Secuencia

Empieza: 0:08:22:08

Termina: 0:12:01:14

Duración: 219 segundos.

Tempo: 115 bpm

Compás: 6/8

Spotting notes: Por primera vez nos libramos totalmente del tiempo real. Es interesante que funciona como una maquinación, un proceso, algo se está manteniendo a través del paso del tiempo, a pesar de que proyectamos cambios en el espacio y en la apariencia, una postura del personaje se vuelve el eje central. Francisco está trabajando en algo, él mira, escribe, se corta su barba, sonrío, pega recortes y un mapa en la pared. Es un progreso hacia un objetivo a través del tiempo. Francisco no parece consternado ni física, ni mentalmente. Se debe remarcar el cambio en la apariencia del personaje y en el entorno.

Descripción: Se ha cambiado la métrica a 6/8, visual y musicalmente este es el clímax del cortometraje. Hay una secuencia de imágenes que pasan rápidamente y es necesario que la música apoye este cambio. Francisco está elaborando un plan, la música tiene un toque espiritual o como si se tratase de un ritual. Los instrumentos van entrando de a poco haciendo que la intensidad aumente conforme la apariencia de Francisco se transforma. El violín aparece en el minuto 10:00 ejecutando una nota muy aguda que busca inquietar un poco al espectador. En el minuto 11.00 aparece un motivo un tanto disonante, ejecutado al unísono por el *glockenspiel* y la flauta.

Instrumentos

- Bombo
- Percusión
- Clarinete
- Flauta peruana
- Bajo
- Violín
- *Glockenspiel*

(Ver anexo 6)

Cue # 6: Soledad y desorden

Empieza: 0:12:26:13

Termina: 0:13:45:20

Duración: 79 segundos.

Tempo: 115 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: El momento es alucinatorio, no porque haya demasiada acción, sino más bien por la quietud que le acontece al después de la planificación. Se siente como una ilusión vaga y lejana. El espacio ha cambiado notablemente, el desorden ha aumentado, hay un plan entre manos y el proyector sigue corriendo imágenes. Pero la

sustancia no ha cambiado realmente. Es indiscutible, el espacio sigue vacío.

Francisco se acuesta de nuevo, de cierta manera volvemos a un punto de partida. Pero nos encontramos con un giro que es muy notable. El teléfono suena. Por primera vez en todo este lapso hay un intento del exterior de contactar con el interior. Se debe sentir como un respiro, un alivio a este camino hacia la muerte, un contacto con la vida. Pero también como un momento de gran tensión.

La soledad tiene que ver con la duda que nunca muere.

Descripción: Vuelve a aparecer el motivo principal que representa a Francisco, interpretado por el piano, el bajo y el sintetizador. La escena tiene cierta similitud a la primera del cortometraje, por lo que se ha pretendido recrear o recordar la personalidad o la situación que vive Francisco mediante este motivo. El sonido del teléfono va acompañado del motivo, pero también del silencio sonoro, para generar ansiedad. Las cuerdas y los cornos aparecen en el momento en que Francisco se ve muy enfermo, vomita y se desvanece inmediatamente desapareciendo del cuadro.

Instrumentos

- Piano
- Bajo
- *Glockenspiel*
- Corno francés
- Cuerdas

(Ver anexo 6)

Cue #7: Francisco está enfermo

Empieza: 0:13:45:20

Termina: 0:15:03:04

Duración: 78 segundos.

Tempo: 90 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Francisco es un hombre muerto. Su cuerpo luce ya maltratado. Su propio mundo se ha vuelto el basurero que tanto repudiaba:

enfermedad y desorden. Pero Francisco lo admite y se halla a sí mismo como su propio enemigo, un enfermo más, ya inservible y solo. Su soledad será su principal objetivo, ya no estará solo. Es un momento en que lo corporal se vuelve lo necesario.

Descripción: Es una melodía triste, Francisco sigue solo y muy enfermo, se busca generar un ambiente de preocupación, soledad y obviamente tristeza. La tonalidad es menor (Am), las cuerdas y los cornos hace un pedal el La, mientras que la flauta y el violín interpretan la melodía armonizada. El bombo suena por debajo acompañando al motivo y aportando calidad sonora.

Instrumentos:

- Flauta
- Corno francés
- Bajo
- Percusión
- Bombo

(Ver anexo 6)

Cue # 8: Suicidio, escena final.

Empieza: 0:16:46:01

Termina: 0:18:24:22

Duración: 98 segundos.

Tempo: 85 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Francisco toma el último sorbo de su bebida y se siente satisfecho, por primera vez su sed se ha calmado y esto es un punto clave. Francisco muere desangrado y descansa sobre su cuaderno, quizá el único elemento que lo escuchó, que escuchó sus pensamientos. Se termina de marcar el contexto que se indicó en la primera escena. El cuarto sigue vacío.

Descripción: aparece el *glockenspiel* con la intención de generar ironía, de contrastar lo que se ve en la imagen y se escucha, la música de cierta

manera es algo oscura, pero con una sonoridad alegre. La guitarra acústica interpreta la armonía de fondo mediante un leve rasgado en los tiempos dos y cuatro de cada compás. La melodía interpretada por la sección de viento madera está en modo menor, buscando generar tristeza.

Instrumentos:

- *Glockenspiel*
- *Peruvianpipes*
- *Indian Bansuri Flute*
- Violín
- Guitarra acústica
- Bajo
- Piano
- Bombo

(Ver anexo 6)

3.3 Segundo cortometraje: Carlota

3.3.1 Reunión con el director

La reunión con Mayky Alvarado se la llevó acabo el 31 de marzo del año 2016 en el aula TM 1 de la escuela de música de la UDLA. En esta reunión se visualizó el cortometraje varias veces ya que era necesario entender claramente todas las escenas e intenciones que se buscaba plasmar a lo largo de la producción audiovisual.

El director enfatizó también todos los puntos específicos donde necesitaba que la música refuerce la imagen, la duración de cada *cue* y ciertas peticiones en cuanto a instrumentación y ambientación en general.

3.3.2 Spotting session

Tabla 8. *Spotting notes* de Carlota

Cue #	Título	Empieza	Termina	Duración (seg.)	Tempo (bmp)	Compás	Descripción
1	Presentación personajes	0:00:22:16	0:01:16:00	54	90	4x4	<i>Letimotiv</i> de Alejandro
2	Convivencia ambos personajes	0:01:23:08	0:02:36:07	73	120	4x4	<i>Leitmotiv</i> Carlota
3	Comiendo juntos	0:02:46:14	0:03:52:08	69	120	4x4	Reexposició <i>n</i> <i>leitmotiv</i> Carlota
4	Sueño Alejandro	0:04:17:08	0:05:00:08	43	120	4x4	Desarrollo motivico señor
5	Carlota intenta despertar tiernamente a Alejandro	0:05:06:08	0:05:26:08	20	120	4x4	Motivo amistad entre personajes
6	Interior del barco	0:05:55:08	0:06:36:04	41	100	4x4	Motivo sueño Carlota
7	Fiesta en el interior del barco	0:06:36:03	0:07:24:03	48	210	4x4	Swing
8	Alejandro depierta del sueño	0:07:33:15	0:09:26:03	112	120	4x4	Coda

3.3.3 Temp-tracks

Esta producción audiovisual contaba en un inicio con música de referencia escogida por el director, pero por obvias razones legales de propiedad intelectual y derechos de autor, no contaba con la debida autorización para el uso de aquellos fragmentos musicales.

3.3.4 Click Track

Esta composición tiene cinco variaciones de tempo a lo largo de todo el cortometraje. Como se mencionó en el primer capítulo, es necesario realizar una automatización del click con el fin de tener el tempo adecuado para cada cue.

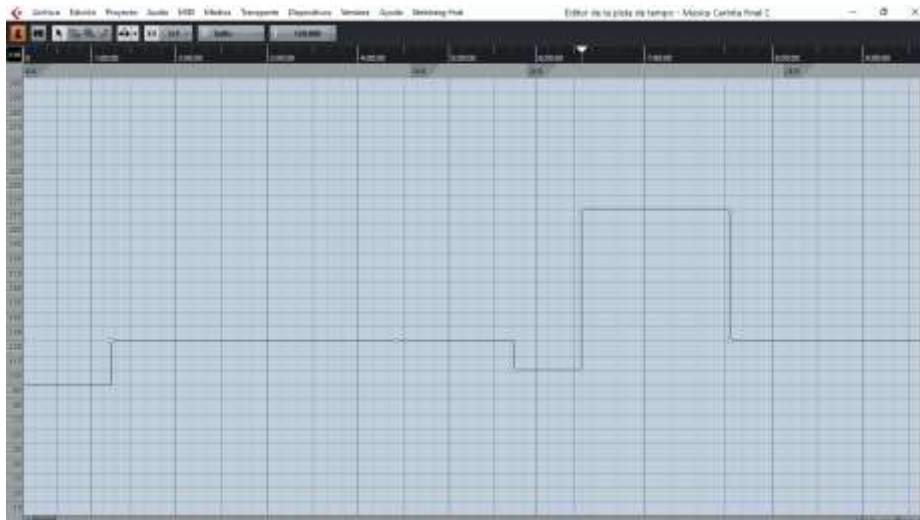


Figura 21. Click track Carlota

3.3.5 MIDI mock up



Figura 22. MIDI mock up

3.3.6 Grabación de la música

Como se mencionó anteriormente, por motivo de presupuesto no se realizó la grabación de la música compuesta en un estudio profesional. Se utilizaron instrumentos virtuales de la librería de *Kontakt*, *EZDrummer* y *Ample Sound*.

3.3.7 Mezcla de la música



Figura 23. Ventana de mezcla de la sesión de Cubase de Carlota

3.3.8 Dubbing

Se realizó una mezcla final entre la pista de toda la música y la pista de diálogos y efectos de sonido proporcionada por el director. Este proceso se lo llevó a cabo en la misma plataforma de edición digital de audio (*Cubase 8*).

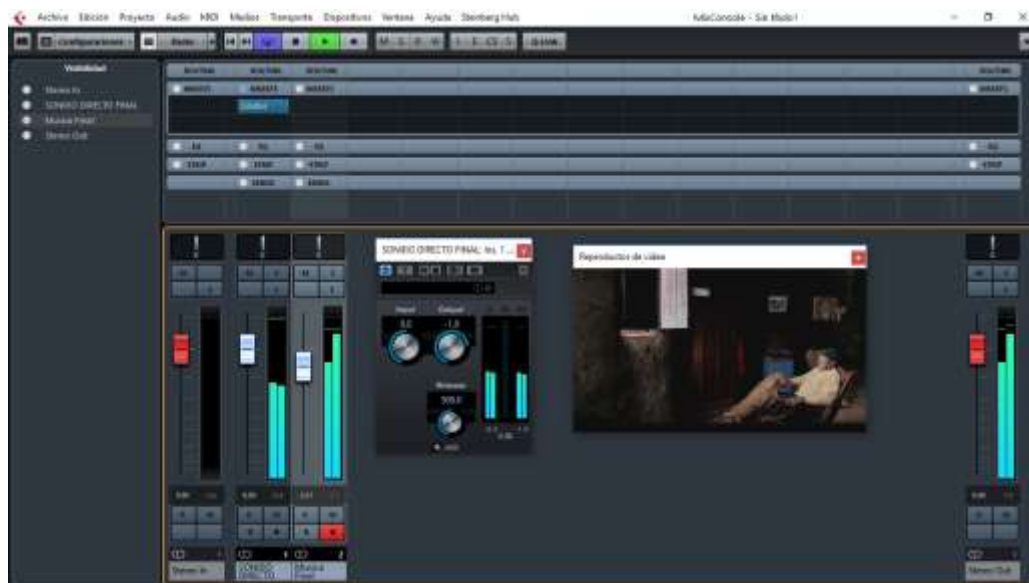


Figura 24. Dubbing

3.4 Descripción técnica general

Duración total de la composición: 07:40 minutos

Cue 1: Presentación personajes.

Empieza: 0:00:22:16

Termina: 0:01:16:00

Duración: 54 segundos.

Tempo: 90 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Ex. Bosque. Día. Presentación de los dos personajes, pero se enfatiza más en el señor (Alejandro). Música similar al de una tropa fúnebre. Comienza con la aparición de la luna que es el llamado para volver a casa y termina con el canto del gallo.

Descripción: Melodía suave en tonalidad de Bb mayor, interpretada por la trompeta. Los dos cornos franceses tocan una nota pedal en Sib haciendo octavas y los dos trombones tocan una nota pedal en fa haciendo octavas también durante 14 compases. En el compás 21 la melodía modula a tonalidad menor buscando mostrar una ligera sensación de tristeza o soledad.

Instrumentos:

- 1 trompeta
- 2 cornos franceses
- 2 trombones.

(Ver anexo 5)

Cue 2: *Leitmotiv* Carlota.

Empieza: 0:01:23:08

Termina: 0:02:36:07

Duración: 73 segundos

Tempo: 120 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Int. Casa. Día.

Se muestra la cotidianidad de los personajes con un tono humorístico que haga resaltar la empatía del público con los personajes, pero en especial con Carlota (el perro). La música toma un tono de complicidad y a la vez afectiva que complementa la cotidianidad y las situaciones que se presentan en la vida de estos personajes.

Descripción: Duración: 36 compases. Se presenta el *leitmotiv* de Carlota

Instrumentos:

- dos violines
- una viola
- un cello
- bajo
- piano
- xilófono
- una flauta.

(Ver anexo 5)

Cue 3: Reexposición *Leitmotiv*.

Empieza: 0:02:46:14

Termina: 0:03:52:08

Duración: 69 segundos.

Tempo: 120 bpm.

Compás: 4/4

Spotting notes: Int. Casa. Día.

Descripción: Duración: 34 compases

Instrumentos:

- dos violines
- una viola
- un cello
- bajo
- piano
- xilófono
- una flauta.

(Ver anexo 5)

Cue 4: Desarrollo motivico señor.

Empieza: 0:04:17:08

Termina: 0:05:00:08

Duración: 43 segundos

Tempo: 120 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Ext.Lago.Día.

El sonido de las burbujas se vuelve más alto, a medida que vemos el agua cristalina, pasando a un sonido de incomodidad y a la vez experimental que de la sensación de extraños de la situación. El sonido de extraños se ve cortado o silenciado por el ladrido de Carlota que nos traen de vuelta al mundo real.

Instrumentos:

- Trompeta
- Corno Francés
- Trombón
- Tuba
- Timpani

- Violines
- Viola
- Cello

(Ver anexo 5)

Cue 5: Motivo amistad.

Empieza: 0:05:06:08

Termina: 0:05:26:08

Duración: 20 segundos.

Tempo: 120

Compás: 4/4.

Spotting notes: Int. Casa. Día.

Tras los ladridos vemos a Carlota que trata de levantar a su dueño del sueño, pero éste se queda inmóvil, la situación se vuelve a sentir acompañada por esa música de complicidad y picardía que dan la sensación de ternura y resaltan la particularidad de Carlota (cómica, amigable, tierna e inteligente).

Instrumentos:

- Violines
- Viola
- Cello.

(Ver anexo 5)

Cue 6: Motivo sueño Carlota

Empieza: 0:05:55:08

Termina: 0:06:36:04

Duración: 41 segundos.

Tempo: 100 bpm.

Compás: 4/4

Spotting notes: Int. Barco. Día

El sonido similar al de una orquesta fúnebre acompaña los cambios de tomas que nos ayudan a ir reconociendo el interior del barco con esos

personajes extraños que están sentados en el salón. El sonido de los platillos comienza a dar vida a los personajes junto con el leve sonido de la música que da la sensación de una danza que acompaña el movimiento de los personajes (algo similar al tocar de las flautas para que una serpiente vaya saliendo lentamente de su canasto)

Instrumentos:

- Saxofón tenor
- Trombón
- Xilófono
- Violines
- Viola
- Cello

(Ver anexo 5)

Cue 7: Swing

Empieza: 0:06:36:03

Termina: 0:07:24:03

Duración: 48 segundos

Tempo: 210 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: Tras romper ese misterio del ambiente, el sonido de la música fuerte implanta el ambiente de fiesta y vida dentro del lugar. La música para, cuando Carlota bota el jarrón de la mesa y todos esos personajes tétricos se dan cuenta de su presencia, el misterio vuelve adueñarse de la situación por medio del silencio, que da paso a la entrada de la muerte, pero que éste se ve interrumpido nuevamente por esa música de toque humorístico que nos alude al momento que la muerte se ve vulnerable frente a Carlota.

Instrumentos:

- Saxo soprano
- Saxo alto
- Saxo tenor
- Saxo barítono
- Tres trompetas

- Dos trombones
- Tuba
- Órgano
- Piano
- Bajo
- Batería

(Ver anexo 5)

Cue 8: Coda

Empieza: 0:07:34:03

Termina: 0:09:26:03

Duración: 112 segundos

Tempo: 120 bpm

Compás: 4/4

Spotting notes: La música continua mientras vemos esa dualidad entre la realidad y la ficción, que nos siembra la duda si en verdad pasó o todo fue producto del mismo sueño.

Instrumentos:

- dos violines
- una viola
- un cello
- bajo
- piano
- xilófono
- una flauta.

(Ver anexo 5)

3.5 Procedimiento seguido en el DAW

El proceso que se ha seguido para la musicalización de ambos cortometrajes es el siguiente:

1.- Crear un proyecto nuevo en una plantilla vacía.



Figura 25. Paso 1

2.- Importar el archivo de video.

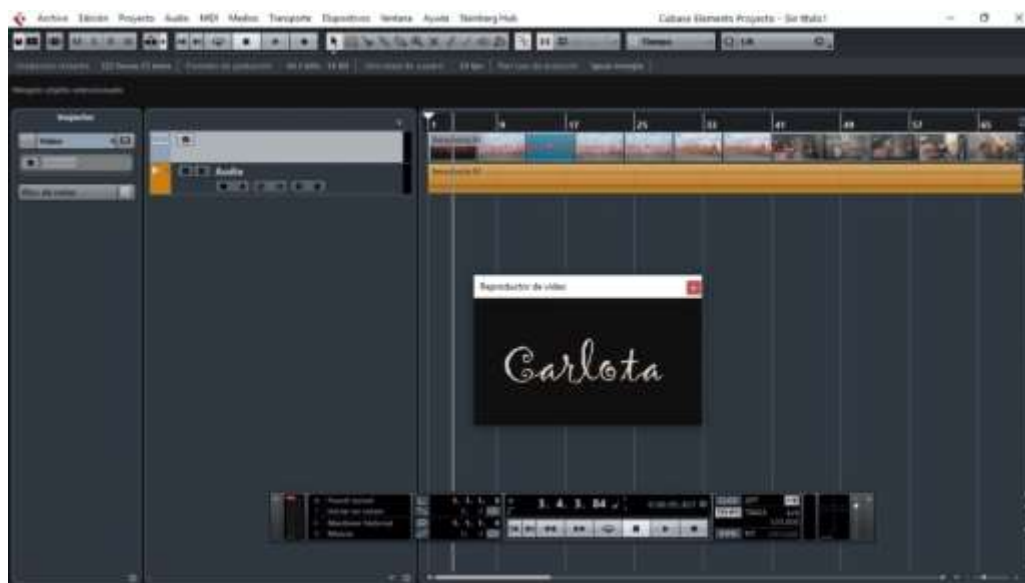


Figura 26. Paso 2

3.- Hacer coincidir el cursor con el código de tiempo según el inicio de la imagen.

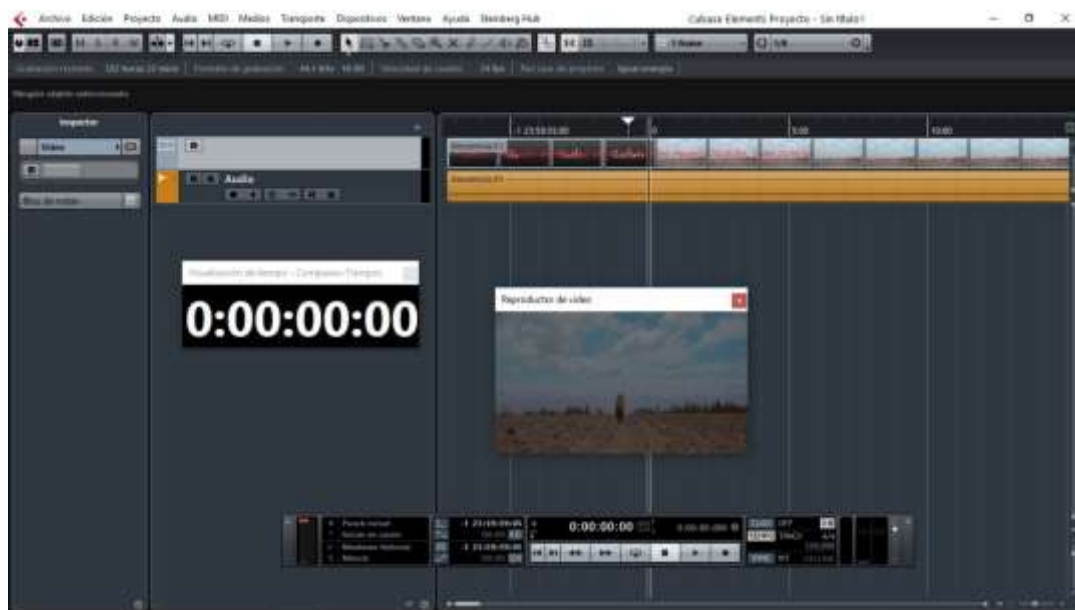


Figura 27. Paso 3

4.- Añadir una pista de marcadores para localizar cada escena o evento importante a lo largo de la película.



Figura 28. Paso 4

5.- Añadir una pista de tiempo para realizar “*tempo map*” para establecer los bpm de cada escena o evento.



Figura 29. Paso 5

6.- Hacer coincidir el evento donde empezará la música con el *downbeat* del metrónomo mediante la herramienta *TIME WARP*.

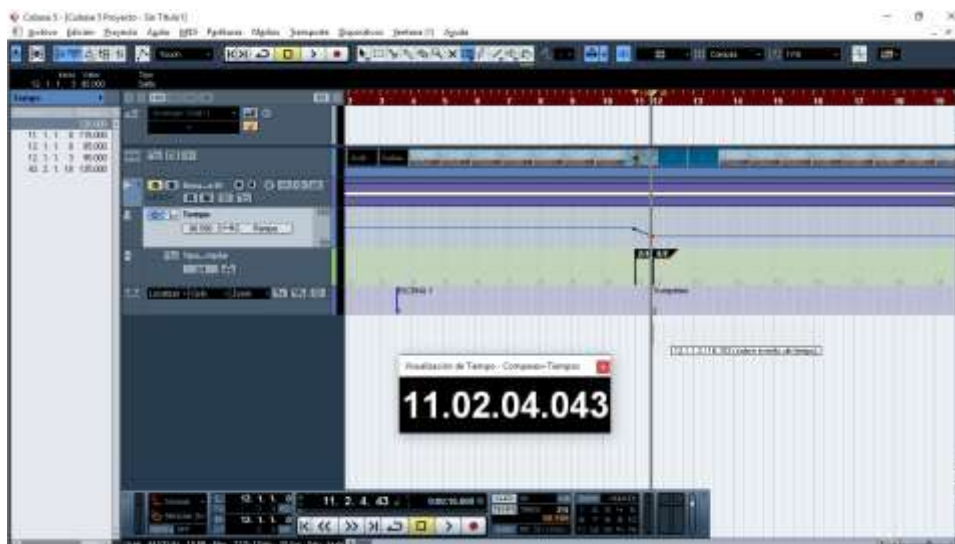


Figura 30. Paso 6

7.- Decidir qué instrumentos serán utilizados de acuerdo a lo que la imagen requiera. La elección de utilizar VSTs o instrumentos reales dependerá netamente del compositor según sus fines y presupuestos. Para musicalizar los 2 cortometrajes de este proyecto, se han utilizado únicamente instrumentos virtuales de las librerías de *KONTAKT*.



Figura 31. Paso 8

8.- Realizar la composición de acuerdo a los requerimientos del director o sugerencias del mismo compositor.



Figura 32. Paso 8

9.- Exportar el proyecto completo en formato *Music XML* o MIDI, luego, importar el archivo en un software de editor de partituras (Finale 2014, en este caso) para realizar el score final para los músicos de sesión. Se procede a corregir y arreglar la escritura de cada sección y familia de instrumentos, así como también las dinámicas, articulaciones, registro, etc.



Figura 33. Edición de partituras en Finale 2014

11.- Una vez que el *score* esté listo, se procede a la grabación de la música por parte de los instrumentistas de sesión escogidos por el compositor o productor (no fue el caso de este proyecto de composición)

12.- Posteriormente se realiza la mezcla de los audios grabados, tomando en cuenta es espectro sonoro y frecuencias de cada instrumento.

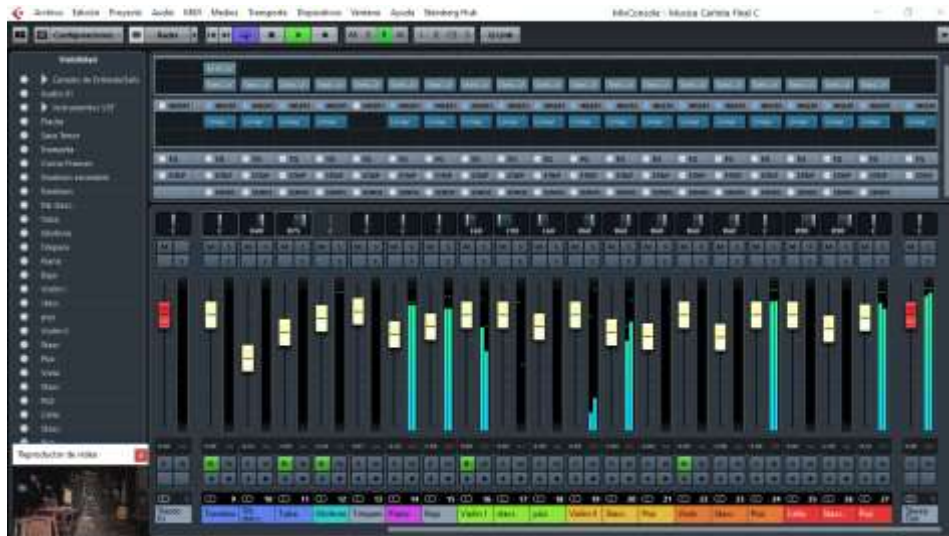


Figura 34. Ventana de mezcla de Carlota

13.- El último paso es la mezcla de todos los componentes del *film* (música, diálogos, efectos de sonido, etc) lo que se conoce como *dubbing*.



Figura 35. Dubbing Carlota

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Conclusiones

- No se pudo cumplir con el cronograma establecido en el anteproyecto debido a diferentes adversidades presentadas a lo largo del desarrollo del proyecto de investigación y composición.
- Fue necesario realizar ciertas modificaciones al título final de este proyecto ya que no se logró cumplir con los objetivos relacionados a los principios de orquestación.
- En un principio, en el anteproyecto se había propuesto musicalizar tres cortometrajes para cumplir con los requerimientos de duración de la composición, sin embargo, luego de finalizar el proceso de composición, se decidió no tomar en cuenta el tercer cortometraje ya que la música compuesta para los otros cortometrajes ya cumplía con dichas exigencias.
- Fue necesario replantear los objetivos propuestos en el anteproyecto, ya que, como se mencionó anteriormente, el cronograma no pudo ser cumplido en su totalidad. Sin embargo, dicho replanteamiento fue cumplido satisfactoriamente a lo largo del proceso.
- Las composiciones realizadas para los dos cortometrajes cumplen satisfactoriamente con las necesidades y requerimientos de los directores, manifestados en las *spotting sessions* de los mismos.
- La música compuesta se basa también en las pistas de referencia (*temp tracks*) que los dos cortometrajes tenían en un principio. Dichas pistas fueron fragmentos musicales tomados de internet por los directores.
- Ambas producciones cinematográficas necesitaban contar con música inédita para poder participar en festivales nacionales e internacionales, por lo cual ahora ya podrán ser consideradas para dichos fines.
- La investigación realizada en los capítulos uno y dos, fue indispensable para el desarrollo del proceso compositivo.

- Desde un principio, no estaba previsto grabar las composiciones de manera profesional ya que no se contaba con los suficientes recursos económicos para solventar gastos de horas de estudio y músicos de sesión. Sin embargo, se espera a futuro poder completar este proceso de grabación para obtener un producto con mayor calidad profesional.
- El avance tecnológico actual ha favorecido enormemente al desarrollo de este proyecto de composición ya que, mediante el ordenador, ha sido posible recrear instantáneamente las obras compuestas para cada cortometraje. Cosa que era imposible hacerlo algunas décadas atrás.
- Se puede concluir que, llevar a cabo el proceso de todo un equipo de trabajo por una sola persona, en este caso el compositor, puede afectar significativamente el papel principal del mismo, que se resume en la creación de adecuados ambientes musicales para resaltar y fortalecer las intenciones propuestas por el director.

Recomendaciones

A partir de la experiencia vivida a lo largo de este proceso de composición, se puede recomendar lo siguiente:

- Es fundamental mantener reuniones periódicas con el director o la persona que contrató al compositor para tener opiniones y retroalimentación continua del trabajo que se está efectuando.
- El uso de la tecnología facilita enormemente el trabajo del compositor, por lo tanto, es muy importante conocer a profundidad todas las herramientas disponibles para aprovechar al máximo las ventajas del avance tecnológico.
- Hay que ser muy cuidadosos a la hora de trabajar con instrumentos virtuales. Es necesario tomar en cuenta las capacidades técnicas y de ejecución de cada instrumento e instrumentista.
- Si bien es cierto que las librerías modernas de instrumentos virtuales logran una simulación muy aproximada a lo real, es

importante tomar en cuenta que nada reemplazará a la ejecución e interpretación humana de un instrumento.

- Llevar a cabo cada paso del proceso de *film scoring* detallado en este escrito puede resultar muy útil; sin embargo, el cumplimiento de dicho procedimiento no asegura un resultado final favorable, éste depende netamente de las capacidades del compositor y de la experiencia adquirida a lo largo de su carrera.
- Es indispensable conocer a profundidad la instrumentación con la que se va a trabajar, esto implica: sonoridad, registro, técnica de ejecución, etc.
- El uso de instrumentos reales puede marcar una diferencia significativa en la sonoridad final de una composición. Sin embargo, esto dependerá netamente del presupuesto que se maneje en cada producción.

REFERENCIAS

- Abada, D. (2012). *Tesitura de los instrumentos de una orquesta*. En danielabad. Recuperado de <http://danielabadmartin.blogspot.com/2012/05/tesitura-de-los-instrumentos-de-una.html>.
- Adler, S. (1989). *The Study of Orchestration* (versión traducida al español). New York, U.S.A: W.W. Norton & Co. Inc.
- Álvares, J. (2010). *¿Qué son los plugins VST y como se instalan?*. En SONICplug. Recuperado de <http://www.futuremusic-es.com/que-son-los-plugins-vst/>
- Anónimo. (2012). *Mickey – Mousing*. En A Study of Music in Film. Recuperado de <http://a-study-of-music-in-film.blogspot.com/2012/03/mickey-mousing.html>
- Anónimo. (2013). *Instrumentos tranpositores*. En Música movilidad. Recuperado el 02 de mayo de 2016 de <http://musicamovilidad.blogspot.com/2013/04/instrumentos-transpositores.html>
- Anónimo (s.f.). *Análisis de contenido de Cine ecuatoriano*. En Zoom Revista de Cine. Recuperado el 06 de mayo de 2016 de http://edimca.mindsoftdev.com/sites/default/files/catalogos_pdf/pdf/suplemento_a4.pdf
- Anónimo (s.f.). *Composición Musical*. En Enciclopedia Libre Universal en Español. Recuperado el 20 de mayo de 2016 de http://enciclopedia.us.es/index.php/Composición_musical
- Anónimo (s.f.). *Música incidental*. En Docsetools. Consultado el 01 de junio de 2015. Recuperado el 30 de mayo de 2016 de http://docsetools.com/articulos-utiles/article_110406.html
- Anónimo (s.f.). *Biografías y Vidas*. En La Enciclopedia Biográfica en Línea. Recuperado el 29 de mayo de 2016 de <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/lumiere/>
- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*. (versión traducida al español). Barcelona, España: Editorial Idea Books.

- Aragú, M., Haro, F. (s.f.). *Las Bandas Sonoras a lo largo de la historia del cine*.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's film music*. [versión electrónica].
Wisconsin, Estados Unidos: Editorial The University of Wisconsin Press.
- Bang, J. (2013). *The Principles of Orchestration*. Tesis de masterado, Facultad de Humanidades, Departamento de de Música, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Noruega.
- Belkin, A. (2001-2008). *La Orquestación Artística*. [versión electrónica]. (versión traducida al español).
- Borum, J. (2015). *Guerrilla film scoring; practical advice from Hollywood composers*. [versión electrónica]. Maryland, Estados Unidos: Editorial Rowman & Littlefield.
- Borum, J. (2015). *Composición de bandas sonoras*. En Future music. Recuperado el 05 de mayo de 2016 de <http://www.futuremusic-es.com/composicion-bandas-sonoras-jeremy-borum-al-habla/>
- Camino, M. (s.f.). *Breve historia de la música en el cine*. Recuperado de <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesblancoamorculleredo/system/files/BR-EVE+HISTORIA+DE+LA+M%C3%9ASICA+EN+EL+CINE.pdf>
- Castellanos, V. (2006) *Tendencias en el Cine Contemporáneo*. En Revista Digital Universitaria, 7(6), p. 5. Recuperado el 08 de mayo de 2016 de http://www.revista.unam.mx/vol.7/num6/art45/jun_art45.pdf
- Davis, R. (2000). *The Complete Guide to Film Scoring*. [versión electrónica]. Boston, Estados Unidos: Editorial Berklee Press.
- Díaz, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Tesis de doctorado, Departamento de Didácticas Especiales, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España.
- Fitzgerald, C. (2013). *How to Score a Film Scene*. En scorbit. Recuperado el 12 de mayo de 2016 de <http://www.scorbit.org/how-to-score-a-film-scene/>
- Fitzgerald, C. (2013). *Behind the Scenes of a Film Score MIDI Mockup*. En scorbit. Recuperado el 18 de mayo de 2016 de <http://www.scorbit.org/behind-the-scenes-of-a-film-score-midi-mockup/>

- Fraile, T. (2004). *Funciones de la música en el cine*. Tesis de grado, Universidad de Salamanca, Salamanca, España.
- García, N. (2013). *The effect of incidental music*. En TEDxQuito. Recuperado el 14 de mayo de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=RYYhVL0fHw>
- Guerra, L. (s.f.). *Representación gráfica del sonido*. Recuperado el 19 de mayo de 2016 de <http://calamuchita.magnaplus.org/clases/-/clase/218/representacion-grafica-del-sonido>
- González, L. (2009). *La música: elemento indispensable en el cine*. En Cine como le gusta. Recuperado el 16 de mayo de 2016 de <http://aspectosocialesdespana.blogspot.com/2009/04/la-musica-elemento-indispensable-en-el.html>
- Gutiérrez, J. (s.f.). *Compositores destacados de música de cine*. En Música de Cine! historia de las bandas sonoras. Recuperado el 22 de mayo de 2016 de <http://www.bandassonorasdecine.com/2008/10/indice-de-compositores.html>
- Henson, C, Bellamy J y Thomson P. (2007). *Scoring a film. The Process*. En *Spitfire Audio*. Recuperado el 21 de mayo de 2016 de <http://www.spitfireaudio.com/editorial/features/scoring-a-film-part1/>
<http://www.spitfireaudio.com/editorial/features/scoring-a-film-part2/>
- Herrera, E. (1986). *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona, España: Editorial Antoni Bosch S.A.
- Kanaga, D. (2013). *Music & Games as Shifting Possibility Spaces*. En *Blogger*. Recuperado el 23 de mayo de 2016 de <http://wombflashforest.blogspot.com/2013/11/music-games-as-shifting-possibility.html>
- Karlin, F y Wright, R. (1990). *On the track: a guide to contemporary film scoring*. [version electronica]. (2° Edición). New York, Estados Unidos: Editorial *Routledge*.
- Lee, H. (2015). *Understanding Audio Plugin Formats – VST, Audio Units, AAX and RTAS*. Recuperado el 14 de mayo de 2016 de

<http://soundgrains.com/2015/02/understanding-audio-plugin-formats-vst-audio-units-aax-and-rtas/>

LightsFilmSchool. (2013). *Sound Design Tutorial For Film: Audio & Pre-Production*. Recuperado el 24 de mayo de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=BWN3RJGUetk>

Lorenzo, T. (2005). *El arreglo: Un puzzle de expresión musical*. España: Editorial BOSCH MUSICA EDITOR.

Maddocks, R. (2011). *Writing Music for Film: MIDI Mockups*. En *The Score*. Recuperado el 11 de mayo de 2016 de <https://intensemusic.wordpress.com/2011/01/23/writing-music-for-film-midi-mockups/>

Martínez, E. (s.f.) *Hermanos Lumière, Auguste y Louis, y su padre Antoine Lumière*, En *Historia del cine*. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figuras_lumiere.htm

Moreno, D. (2003). *La Orquestación: Un ejemplo práctico*. En *Revista Digital FILOMUSICA*. Recuperado el 17 de mayo de 2016 de <http://www.filomusica.com/filo36/orquesta.html>

Olarte, M. (2005). *La música incidental en el cine y el teatro*. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://diarium.usal.es/mom/files/2012/11/olarte2002legadomusical.pdf>

Payri, B. (2010). *Recursos sonoros audiovisuales*. Recuperado el 28 de mayo de 2016 de <http://sonido.blogs.upv.es/funciones-de-la-musica/denotacion-y-leitmotiv/>

Piston, W. (1969). *Orchestration*. [versión electrónica]. (5^o Edición). Londres, Inglaterra: Editorial Lowe and Brydone

Rimsky, N (s.f). *Principles of Orchestration*. En *NorthernSounds.com*. Recuperado el 14 de mayo de 2016 de <http://www.northernsounds.com/forum/forumdisplay.php/77-Principles-of-Orchestration>

Sag, L. (2008). *Detrás de la música del barroco*. En *Revista Digital Innovación y Experiencias Educativas*. Consultado el 30 de Junio de 2016. Recuperado el 19 de mayo de 2016 de <http://www.csi->

csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_25/LYDIA_SAG_LEGRAN01.pdf

- Skelton, M. (s.f). *Paths of Fantastic Film Music: Examining Film Scoring Techniques in Film that Alter Space, Time and Death*. En *FILMSCORE*, The online magazine. Recuperado el 15 de mayo de 2016 de <http://www.filmscoremonthly.com/features/skelton.asp>
- Vargas, C. (2008). *La música en el cine silente y sonoro*. En *Revista de música culta FILOMÚSICA*. Recuperado el 19 de mayo de 2016 de <http://www.filomusica.com/cine.html>
- Vienna Symphonic Library. (2014). *What do most film composers use for a DAW?* Recuperado el 10 de mayo de 2016 de <https://www.vsl.co.at/community/posts/t25843-What-do-most-film-composers-use-for-a-DAW---I-know-its-not-Pro-Tools#post171031>
- Voinyx (2015). *Composición de bandas sonoras: Jeremy Borum al habla*. En *SONICplug*. Recuperado el 06 de mayo de 2016 de <http://www.futuremusic-es.com/composicion-bandas-sonoras-jeremy-borum-al-habla/>
- Watkins, C. (s.f.). *La importancia de la música en las películas*. En *ehow en español*. Recuperado el 04 de mayo de 2016 de http://www.ehowenespanol.com/importancia-musica-peliculas-hechos_111480/
- Zimmer, H. (2011). *Making of PIRATES OF THE CARIBBEAN soundtracks*. Recuperado el 06 de mayo de 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=FMvg8XWDp3w>
- Zimmer, H. (2016). *Hans Zimmer teaches film scoring*. En *masterclass*. Recuperado el 12 de mayo de 2016 de <https://www.masterclass.com/classes/hans-zimmer-teaches-film-scoring#/close-video-player>
- Zunzunegui, A. (2014). *Instrumentos Virtuales*. En zunzunegui.com. Recuperado el 16 de mayo de 2016 de <https://www.zunzunegui.com/es/guia/instrumentos-virtuales-01.html>

ANEXOS

Anexo 1. Flujo de Trabajo en proceso general del *film score*

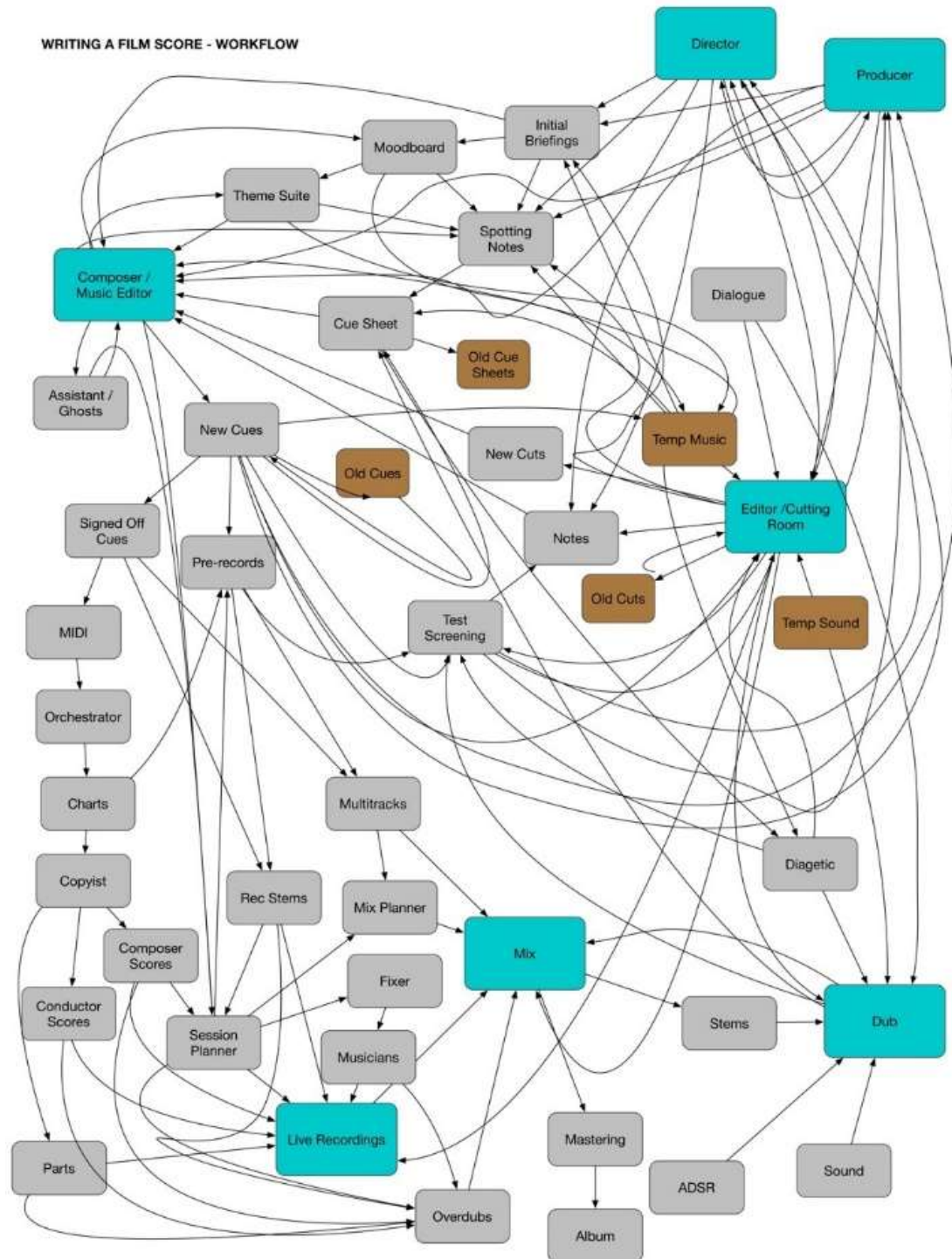


Figura 76. Flujo de Trabajo en proceso general del *film score*. Tomado de Henson, Bellamy, Thomson, 2007, párr. 1

Anexo 2. The Simpsons spotting notes

THE SIMPSONS #5F02 "Treehouse of Horror VIII" Music Spotting Notes Page 1
9/29/97
 Composer **Alf Clausen** / Music Editor **Chris Ledesma**

<u>CUE #</u>	<u>START</u>	<u>STOP</u>	<u>LENGTH</u>	<u>DESCRIPTION</u>
1M1	01:00:35:17	01:01:04:03	:29	Main Title starts as sword appears; low, change on stabs; play thru title and couch gag to out
1M2	01:01:19:03	01:01:22:14	:03	Open Act 1 - Omega Man - Sci-Fi; tail under Brocman dia
1M3	01:02:12:25	01:02:15:05	:02	Start on cut to military antique store; Homer goes to buy a bomb shelter; tail under next dia.
1M4	01:02:40:11	01:02:44:25	:04	On cut to estab shot of Paris; musette; happy until settle on military compound; then dark on settle; tail under next dia.
1M5	01:02:59:09	01:03:07:28	:09	On cut to Eiffel Tower splitting open; launch missile; ominous and threatening; out on out to outer space
1M6	01:03:11:08	01:03:23:00	:12	On EOL "What the hell was that?"; through snickering aliens; out on out to missile headed for earth
1M7	01:03:24:17	01:03:42:10	:18	on cut to missile flying over Springfield; G.P. on comic book guy; resume on POV missile and out on explosion
1M8	01:03:55:14	01:03:59:00	:04	Spooky and creepy on overhead shot of car in traffic; out on cut to back of Homer head leaning out of car
1M9	01:04:20:28	01:04:23:27	:03	Sting the push-in on newspaper; out on out to Homer
1M10	01:04:27:13	01:04:46:21	:19	Eerie as Bart ghost appears; thru entire family until Maggie and others are out of frame; then sad as Homer cries; out just before "No, no, no!"
1M11	01:05:02:20	01:05:05:02	:02	On cut to estab movie theater; happy Homer; tail on cut to int.
1M12	01:05:23:25	01:05:35:12	:12	<u>SOURCE</u> -- Homer sings along with a boom box; "War" CD master
1M13	01:05:38:19	01:05:40:10	:02	Start on cam settle on mutants; scary/dark; out as Homer shrieks
1M14	01:06:08:19	01:06:28:09	:20	As Burns: "And now you must die"; dark and scary; then chase as they run after him; tail on cut to dead chauffeur; thru reveal of coffin and out
1M15	01:06:35:13	01:07:03:13	:38	On cut to ext. on car; Car chase; tail on cut to int. house on relieved Homer
1M16	01:07:09:27	01:07:10:14	:01	Sting on push-in on mutants; out on out to reverse angle on Homer
1M17	01:07:22:04	01:07:24:26	:03	Start on cut to back of Homer going to hug kids; tail under the mutants: "Awww."
1M18	01:07:56:23	01:08:00:03	:03	Sincere Marge as cam pushes in on her during her speech; out to clear "NOW!"

Fig. 10.2. Spotting Notes from The Simpsons.
Used by Permission

100

Figura 37. The Simpsons spotting notes
Tomado de Davis, 1999, pp. 85

Anexo 3. Tesitura de los instrumentos musicales y la voz humana

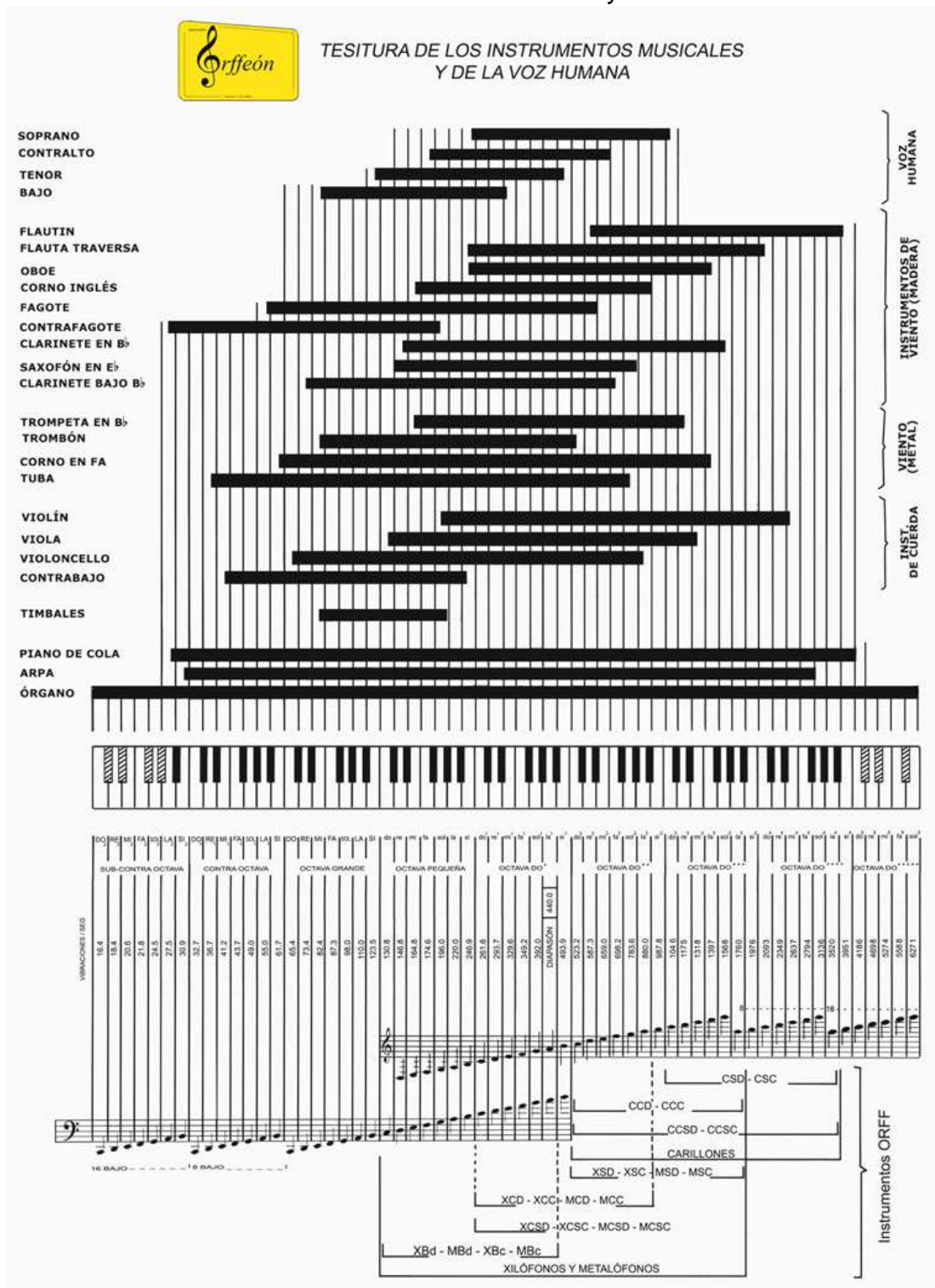


Figura 38. Tesitura de los instrumentos musicales y la voz humana Tomada de Abad, 2012.

Anexo 4. Los instrumentos transpositores

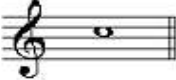
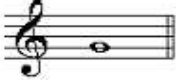








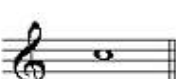
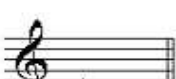

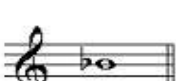




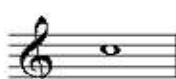
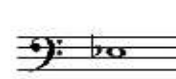




Instrumento	Nota escrita	Nota real producida	Transporte
Flauta en sol			4ª justa descendente
Corno Inglés			5ª justa descendente
Clarinete en si bemol			2ª mayor descendente
Clarinete en la			3ª menor descendente
Clarinete en mi bemol			3ª menor ascendente
Clarinete (sib) bajo			9ª mayor descendente
Saxofón (sib) soprano			2ª mayor descendente
Saxofón (mib) alto			6ª mayor descendente
Saxofón (sib) tenor			9ª mayor descendente
Saxofón (mib) barítono			6ta + 1 octava mayor descendente
Trompeta en si bemol			2ª mayor descendente
Trompa en fa			5ª justa descendente

Figura 39. los instrumentos transpositores
Tomado de Música Movilidad, 2013

Anexo 5. Información general Enemigo Oculto

SINOPSIS

Francisco es un hombre de 30 años. Le han dado tres meses de vida por Leucemia. Él se siente confundido y se encierra en su habitación y no comprende el porqué de su situación. Él siempre se ha mostrado poco sociable y dentro de su encierro llega a la conclusión que la sociedad, toda la podredumbre de la sociedad lo han enfermado. Francisco, como teniendo una esperanza y a la vez sintiendo que es su deber, elabora un plan para detonar bombas y “limpiar” el lugar de personas indeseables. Él comienza a proyectar material de guerra que ha coleccionado, como fuente de inspiración. Él graba sus ideas y conclusiones y llega a concluir su plan. Finalmente, Francisco concluye que su cuerpo se ha deteriorado y que está lleno de odio, que él se ha vuelto aún más humano y “sucio”, y, como acto de liberación, él se corta la garganta y muere.

ESTRUCTURA:

Escena 1 (minuto 00:17 - 03:10)

Escena 2 (minuto 03:15 - 04:49)

Escena 3 (minuto 04:50 - 05:27)

Escena 4 (minuto 05:28 - 08:29)

Secuencia (minuto 08:33 - 11:44)

Escena 5 (minuto 11:45 - 14:01)

Escena 6 (minuto 14:02 - 17:32)

Escena 1

Objetivo: Es importante destacar que un objetivo principal de esta escena es darle un marco a toda la obra. Y es clave presentar el marco, los límites, el contexto que se fusiona con la narrativa, el elemento clave aquí es la habitación. Nos fijamos en la habitación antes que en el personaje y no se trata de darle mayor peso, sino más bien, desde la presentación hacer que el personaje y su entorno vayan de la mano. Otro objetivo importante es sentir de entrada que algo está sucediendo, no es que algo va a suceder, sino que ya estamos en medio de un estado particular. El hombre que se acuesta con una pistola, pero que no

duerme, sino que solo trata de acomodarse en pleno día ya nos dice que no se mueve con la “normalidad”, sino que está viviendo un estado de individualidad. Esta escena viene acompañada de inserts y V.O. que nos dan indicios de una enfermedad y una incomodidad metafísica con el entorno.

Escena 2

Objetivo: El aislamiento se debe volver más patente, un elemento clave es el teléfono. El teléfono no suena y se siente un tipo de espera en Francisco. No sucede nada, la falta de un cambio, una llamada, el vacío sonoro, que únicamente se ve llenado por el sonido de una novela insignificante, algo realmente triste. El destruir la televisión es un símbolo, en principio de violencia activa, en contraposición con el elemento de la pistola que funciona como violencia pasiva. Otro punto clave, respecto a la televisión, es una ruptura casi definitiva con cualquier elemento decorativo de la sociedad, es un entretenimiento, es algo de color, aunque sea una telenovela, pero se rompe con eso, se liquida esa relación algo armónica con el mundo exterior. Es importante que se consiga transmitir una sensación de desasosiego, un tipo de latencia que comienza a morir.

Escena 3

Objetivo: La enfermedad se vuelve patente. Un punto de quiebre se da, el silencio activo de las dos escenas anteriores se irrumpe. Es un punto clave, es un punto de decisión ¿Cómo se va a parar este hombre ante su enfermedad? ¿Está dispuesto a postrarse y renunciar? La respuesta a lo último es NO. Francisco se derrumba, su cuerpo se derrumba, pero no piensa acostarse y morir lentamente, su cuerpo es su arma. Francisco decide ponerse de pie con todas sus fuerzas, descansar no es una opción. Por medio de un insert clave descubrimos que en ese hombre todavía existe vitalidad, sus músculos todavía podrían trabajar para asestar un golpe a alguien. Es también el otro insert: Francisco escribe en un cuaderno. Francisco se levanta, su cuerpo, su pistola, sus posiciones de boxeador lo convierten en una máquina de combate. Pero el escribir lo eleva un poco más, él ordena sus pensamientos, él piensa, no es un intelectual ni un poeta, pero entrena su mente al escribir. Francisco ha escogido hacer algo, pero ¿qué?

Escena 4

Objetivo: Esta escena comienza con un espacio de ligera confusión, una televisión destruida y Francisco sentado al frente de esto. Qué se construye a partir de la destrucción es la premisa. El hombre construye su nuevo mundo, un mundo que va a estar influido por la guerra. Y aquí un momento que funciona para transmitir que el personaje ya ha sufrido un cambio. Francisco dispara contra una proyección, contra un soldado proyectado. Es uno de esos elementos que suceden misteriosamente, que nacen y luego son comprendidos. Francisco ha disparado por segunda vez en el cortometraje, pero solo esta vez ha resultado efectivo su disparo, pero ha disparado contra una imagen del objeto real, lo que nos lleva a pensar, primero, que Francisco se ha dejado ir por sus ideas, que ya ha comenzado a actuar, que su mente ya no dará paso atrás. Segundo, nos preguntamos si estas ideas de Francisco de verdad tienen coherencia o ¿son tan absurdas como un disparo a un fantasma? Por otro lado, terminamos con un estado de la psique, existe ya una postura definitiva. Nos cuestionamos ¿Llegará a algo?

Secuencia

Objetivo: Por primera vez nos libramos totalmente del tiempo real. Es interesante que funciona como una maquinación, un proceso, algo se está manteniendo a través del paso del tiempo, a pesar de que proyectamos cambios en el espacio y en la apariencia, una postura del personaje se vuelve el eje central. Francisco está trabajando en algo, él mira, escribe, se corta su barba, sonrío, pega recortes y un mapa en la pared. Es un progreso hacia un objetivo a través del tiempo. Francisco no parece consternado ni física, ni mentalmente. Se debe remarcar el cambio en la apariencia del personaje y en el entorno.

Escena 5

Objetivo: ¿Cuál es la verdadera guerra? Francisco ha concluido su plan de bombardear su entorno. ¿Qué existe después de eso? ¿Realmente se puede concretar algo así? El momento es alucinatorio, no porque haya demasiada acción, sino más bien por la quietud que le

acontece al después de la planificación. Se siente como una ilusión vaga y lejana. Francisco se acuesta y en este preciso momento, recorremos la habitación con la cámara tal como lo hicimos en la primera escena. El espacio ha cambiado notablemente, el desorden ha aumentado, hay un plan entre manos y el proyector sigue corriendo imágenes. Pero la sustancia no ha cambiado realmente. Es indiscutible: EL ESPACIO SIGUE VACÍO. Francisco se acuesta de nuevo, de cierta manera volvemos a un punto de partida, una vuelta más al verdadero asunto irresoluble: el confinamiento del personaje, su soledad. Pero nos encontramos con un giro que es muy notable. El teléfono suena. Por primera vez en todo este lapso hay un intento del exterior de contactar con el interior. Se debe sentir como un respiro, un alivio a este camino hacia la muerte, un contacto con la vida. Pero también como un momento de gran tensión. ¿Qué hace Francisco? No contestar, él decide dar por muerto su exterior. ¿Hubo amigos? ¿Hubo familiares? Quién sabe y es ahí donde recae el peso, la verdadera angustia de saber cuál habría sido su final si hubiera contestado. Podría haber sido una llamada de la empresa eléctrica para que pague, pero nunca se sabrá. Francisco ha decidido... Pero entonces llega el verdadero tropezón, Francisco se derrumba en el suelo. Lo importante aquí es que Francisco decidió estar solo, pero la vida le dice que lo que en verdad ha decidido es MORIR SOLO.

La soledad tiene que ver con la duda que nunca muere.

Escena 6

Objetivo: Francisco es un hombre muerto. Su cuerpo luce ya maltratado. Ahora se desmoronó y ya no se pudo poner de pie. Yace sentado viendo proyecciones que no se ven, su sueño se ha vuelto invisible. En este estado, ¿Puede tener una victoria todavía? Su propio mundo se ha vuelto el basurero que tanto repudiaba: enfermedad y desorden. Pero Francisco lo admite y se haya a sí mismo como su propio enemigo, un enfermo más, ya inservible y solo. El personaje tendrá su mínima victoria, es un golpe vano desde un punto de vista macro, pero desde su perspectiva es la limpieza necesaria, algo elevado, él se librerá de sí mismo, primero de su agonía física, pero su soledad será su principal objetivo, ya no estará solo. Es un momento en que lo

corporal se vuelve lo necesario. Francisco toma el último sorbo de su bebida y se siente satisfecho, por primera vez su sed se ha calmado y esto es un punto clave. Francisco muere desangrado y descansa sobre su cuaderno, quizá el único elemento que lo escuchó, que escuchó sus pensamientos. Se termina de marcar el contexto que se indicó en la primera escena. El cuarto sigue vacío.

ELEMENTOS:

Personaje principal:

Francisco:

Un hombre que no sufrió demasiado, pero que se siente enfermo por tanta mierda que existe en la sociedad, se encierra, pero la verdad es que desearía estar afuera si no considerara su entorno un lugar tan poco vivible. Es un tipo medianamente culto, no lee mucho, no tiene un gran conocimiento popular, pero tiene una gran afición por las armas y los films de guerra.

Personaje secundario:

El espacio donde se va a desarrollar el cortometraje será el cuarto donde vive Francisco. Este lugar es primordial para la narración porque va a ser el único donde se va desenvolver nuestro personaje y además funcionará como reflejo de su estado psicológico. Es necesario que por estas razones se trate al espacio como un personaje más y se aborde la sensación espacial, sería tratar de una manera cruda y directa a la habitación y su relación con Francisco.

MONTAJE DEL PROYECTO

En el proyecto *Enemigo Oculto* encontramos a Francisco Ponce, un hombre que sabe que va a morir en los próximos meses, por lo cual se recluye en su habitación, donde planifica destruir su entorno ya que considera al ser humano culpable de su enfermedad. El espacio donde se va a desarrollar el cortometraje será el cuarto donde vive Francisco. Este lugar es primordial para la narración porque va a ser el único donde se va desenvolver nuestro personaje y además funcionará como reflejo de su estado psicológico. Es necesario que por estas razones se trate al espacio como un personaje más y se aborde la

sensación espacial, sería tratar de una manera cruda y directa a la habitación y su relación con Francisco.

El montaje del corto se va a dividir en tres momentos, cada uno de acuerdo a los estados psicológicos de Francisco. En el primero se abordaría un estado de confusión del personaje, el cual tiene dudas respecto a qué va hacer en cuanto a su estado. Esta primera parte desemboca en una clara actitud de Francisco hacia su enfermedad y a su entorno. El segundo es más frenético y acelerado, ya que se maneja una progresión de las acciones de nuestro protagonista: Francisco se arregla, elabora un plan, y la depresión se disipa; un breve momento de exaltación y resistencia. La última parte se enfoca en acentuar la soledad del individuo a través del espacio que se mantiene vacío e imperturbable; se siente una capitulación de Francisco en cuanto a sus planes destructivos, y hacia su enfermedad terminal; y por último su redención a través del morir desangrado.

En resumen, el filme va a tener varios momentos representados por los estados psicológicos de Francisco. La depresión del inicio será contrastada con la exaltación efímera del segundo momento, Todo embocará en la destrucción auto provocada de nuestro protagonista. En esencia se siente la ilusión de algo que empezó a despegar, pero nunca tuvo pies ni cabeza para llevarse a cabo (el plan de Francisco).

Atmósfera del cortometraje:

Lo que quiero crear es un lugar en el que se sienta un tipo de encierro, pero que a la vez resulta algo acogedor, un tipo de refugio contra el mundo. La luz cálida nos ayuda con eso y las penumbras nos “encierran” un poco. Se debe sentir algo así como una biblioteca. Donde cada persona tiene una lámpara para sí mismo, cada persona tiene un espacio delimitado por la luz que es necesario para su pensamiento. Así, quizá el espacio se sienta algo sectorizado, un lugar donde el personaje se sienta y toma apuntes, otro donde lee y otro donde planifica cómo estallar sus bombas. Todo esto siempre acompañado, así sea levemente, de la presencia de la luz del proyector, las proyecciones funcionan como un fantasma presente en todo momento.

Género del proyecto:

Es drama. Tomo como referencias principales ciertos pasajes de las obras de Martin Scorsese. Principalmente, en cuanto a propuesta estética está "El aviador", y es el momento en que Howard Hughes se encierra en su sala de proyección. Por otro lado, la aversión al entorno es influido principalmente por el personaje de Travis Bickle de "Taxi Driver", se trata de la suciedad de la que habla, pero también su aislamiento, al no ser necesariamente alguien que trata de reunir masas, sino de actuar por su cuenta. Por último, en ciertos momentos de mi corto quiero emular es montaje rápido que cuenta las cosas con un ritmo veloz, tal como se ve en "Goodfellas" o "Casino".

Anexo 6. Información general Carlota

Sinópsis

Carlota es una perrita que vive con su amo en una en la montaña. Un día, luego del almuerzo, su amo toma una siesta y se queda atrapado en una pesadilla; la muerte viene por él para llevarlo al infierno. Carlota entrará en el sueño de su amo para salvarlo y al fin poder comer.

Análisis de personajes:

Alejandro: Un señor de tercera edad y viudo que vive acompañado de su perra Carlota y de un gallo, tiene un toque extraño y cotidiano con los elementos que se rodea, con una movilidad y trayectoria casi robótica, como programada para ser repetitiva y vacía. Así mismo tiene una apariencia híbrida que no ayuda a identificarlo como un ser normal, simplemente como alguien inexpresivo con toques militares que llaman a una vida marítima en un pasado. Cuando llega su estancamiento dentro del sueño, toma más vida de la que tiene en su vida normal, al romperse esa realidad cae en el pánico, que lo agobia dejándolo en un estado neutral casi vegetativo, que lo lleva de nuevo a la vida, eso despierta de nuevo en él emociones, que anteriormente no se mostraban ya que sus movimientos y expresiones hacen parecer que siempre estuvo en un estado de vacío.

Carlota: Una perra que está acostumbrada a la vida de su dueño, mostrándose como un complemento dentro de esa rutina, que ayuda hacerle ver a su dueño esos rasgos emocionales que son difíciles de expresar dentro de esa relación de amistad, que pareciera que no tiene mucha relevancia, pero en sí Carlota es la vida y el motor de Alejandro.

Gallo: Un gallo que se acostumbrado a ver, la rutina de Alejandro y Carlota, que en momentos puede llegar a interferir de una manera sobrenatural sobre los actos que suceden en la vida de los otros dos personajes, como si sintiera la llegada de algo, la inevitable manera de ver su cómico cantar, ya que al igual que Alejandro se contrastan por la vejes, ya que al tener una edad avanzada se le es difícil el poder cantar, y solo se limita a observar.

Estructura

Escena 1. (0:00:07 – 0:01:20)

Exterior. Bosque. Día.

Presentación de los dos personajes, pero se enfatiza más en el señor. Música similar al de una tropa fúnebre comienza con la aparición de la luna, que es el llamado para volver a casa y termina con el canto del gallo.

Escena 2. (0:01:20– 0:03:56)

Interior. Casa. Día.

Se muestra la cotidianidad de los personajes con un tono humorístico que haga resaltar la empatía del público con los personajes, pero en especial con Carlota. La música toma un tono de complicidad y a la vez afectiva que complementa la cotidianidad y las situaciones que se presentan en la vida de estos personajes.

Escena 3. (0:03:57 – 0:04:04)

Ext.Casa. Día.

El gallo marca un espacio de tiempo con el silencio y la atmósfera de soledad del lugar. Además, de marcar un ritmo dentro de cada corte que nos ayuda a salir del claustro de la casa.

Escena 4. (0:04:05 – 0:04:10)

Int. Casa. Día.

Vemos al señor dormido, pero con un sonido de fondo similar al de un sumergir de una persona en el fondo del agua, que nos induce al sueño que él está teniendo.

Escena 5. (0:04:11 – 0:05:05)

Ext.Lago.Día.

El sonido de las burbujas se vuelve más alto, a medida que vemos el agua cristalina, pasando a un sonido de incomodidad y a la vez experimental que de la sensación de extrañes de la situación. El sonido de extrañes se ve cortado o silenciado por el ladrido de Carlota que nos traen de vuelta al mundo real.

Escena 6 (0:05:06 – 0:05:24)

Int. Casa. Día.

Tras los ladridos vemos a Carlota que trata de levantar a su dueño del sueño, pero éste se queda inmóvil, la situación se vuelve a sentir acompañada por esa música de complicidad y picardía que dan la sensación de ternura y resaltan la particularidad de Carlota (cómica, amigable, tierna e inteligente).

Escena 7 (0:05:25 – 0:05:37)

Ext. Casa. Día.

El gallo vuelve a salir y la música se vuelve a silenciar para nuevamente enfatizar en el vacío que existe a su alrededor, y recalcar a Carlota como única salvación. Así mismo, una música acompaña los movimientos extraños del gallo que hacen denotar que percibe el acercamiento de algo que rompe esa tranquilidad, pero que da una complicidad de que algo va a suceder con ese toque humorístico que resalta cada momento de misterio. El sonido se corta con el último movimiento de cabeza del gallo.

Escena 8 (0:05:38 – 0:05:54)

Int. Casa. Día.

El mismo sonido que se escuchaba de fondo cuando nos inducíamos al sueño del señor, acompaña el sueño de Carlota para enfatizar la entrada aquel lugar onírico donde su dueño está atrapado.

Escena 9 (0:05:55 – 0:07:44)

Int. Barco. Día

El sonido similar al de una orquesta fúnebre acompaña los cambios de tomas que nos ayudan a ir reconociendo el interior del barco con esos personajes extraños que están sentados en el salón. El sonido de los platillos comienza a dar vida a los personajes junto con el leve sonido de la música que da la sensación de una danza que acompaña el movimiento de los personajes (algo similar al tocar de las flautas para que una serpiente vaya saliendo lentamente de su canasto), tras romper ese misterio del ambiente, el sonido de la música fuerte implanta el ambiente de fiesta y vida dentro del lugar. La música para, cuando Carlota bota el jarrón de la mesa y todos esos personajes tétricos se dan cuenta de su presencia, el misterio vuelve adueñarse de la situación por medio del silencio, que da paso a la entrada de la muerte, pero

que éste se ve interrumpido nuevamente por esa música de toque humorístico que nos alude al momento que la muerte se ve vulnerable frente a Carlota.

Escena 10. (0:07:45 – 0:07:46)

Ext. Casa. Día.

El gallo eructa, pero de fondo continúa esa música de complicidad que no nos deja asimilar si todavía seguimos o ya hemos salido del sueño.

Escena 11. (0:07:47 – 0:08:07)

Int. Casa. Día.

La música continua mientras vemos esa dualidad entre la realidad y la ficción, que nos siembra la duda si en verdad pasó o todo fue producto del mismo sueño.

Escenarios.

El bosque.

Emana la sensación rural y a la vez desértica que lo rodea, el sonido del viento ayuda a crear esa atmosfera de vacío.

La casa.

Encierra esa cotidianidad, igual que ayuda a escapar del vacío que está afuera donde los sonidos leves toman más relevancia ya sean el sorbo del jarro para beber o lamidas de Carlota, dan a complementar la apaciguada vida que hay alrededor de los personajes.

La laguna.

Da una sensación de estar sumergido, estancado, y de extraños que hacen resaltar el surrealismo que alberga el momento, algo similar a un limbo, una línea entre lo vivo y lo muerto.

Barco.

De igual manera lo acompaña ese sonido de estar sumergido, atrapado pero donde la vida se origina junto con la muerte, como una sensación de resurgir ante la adversidad.

Intensión.

Mostrar la lealtad de un perro desde otro punto de vista, planteando un mundo real con una narrativa cinematográfica muy cercana al documental, contemplar el paso del tiempo, el espacio y las atmosferas entre lo real y lo onírico.

Así mismo, jugar con los tempos mezclando la paz, la calma, para componer cuadros armoniosos para que den una visión poética de la realidad para pasar adentrarnos a un mundo surreal, que contraste con tonos bastantes saturados, que aludan a un momento infernal y de claustro.

Del mismo modo, una mezcla del sonido para que se enrede en la narrativa y ayude a mantener este paso alargado del tiempo, extraños y un toque humorístico, que junto con una buena composición fotográfica, nos acerque a una pintura, como un estilo postmoderno junto con el barroco.

ANEXO 7. SCORE CARLOTA

Score

CARLOTA

Cue 1: 0:00:22:16

David Lara

$\text{♩} = 90$

Trumpet in B \flat *mf*

Horn in F

Trombone

⁵

B \flat Tpt.

Hn. *p*

Tbn. *p* Divisi

⁹

B \flat Tpt.

Hn. Divisi

Tbn.

13

B \flat Tpt.

mf

Hn.

Tbn.

17

B \flat Tpt.

Hn.

Tbn.

21

B \flat Tpt.

p

Hn.

p

Tbn.

p

Score

CARLOTA

Cue 2: 0:01:23:08

David Lara

Flute

Electric Bass

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

mp

mf

mp

mf

mp

pizz.

pizz.

5

Fl.

5

E.B.

5

Pno.

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

CARLOTA

Fl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'CARLOTA', page 3. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (Fl.), Euphonium/Bass Trombone (E.B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The music is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Flute part begins with a fermata in the first measure, followed by a melodic phrase starting in the fourth measure, marked *mf*. The Euphonium/Bass Trombone part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The Piano part is also mostly silent. The Violin I part has a melodic line with a fermata in the first measure. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts provide a steady harmonic accompaniment with quarter notes.

Musical score for CARLOTA, page 4. The score includes parts for Flute (Fl.), Euphonium (E.B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 13. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Euphonium part provides a steady accompaniment. The Piano part has a dynamic marking of *mf* and consists of chords with slurs. The Violin I part has a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with slurs. The Violin II part has a melodic line with slurs. The Viola and Violoncello parts provide a steady accompaniment with slurs.

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 5, measures 17-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Euphonium (E.B.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

The score is written in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The measures are numbered 17 through 20. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Euphonium part plays a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a complex texture with chords and moving lines in both hands. The Violin I and II parts play melodic lines with slurs. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic foundation with sustained notes and moving lines.

21

Fl.

21

E.B.

21

Pno.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

subito p

arco

p

CARLOTA

25
Fl.

26
E.B.

25
Pno.

25
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp

f

Fl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

29

arco

mf

mf

33

Fl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp
pizz

arco

Musical score for CARLOTA, page 10, measures 37-40. The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The instruments and their parts are:

- Fl. (Flute):** Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest.
- E.B. (Euphonium):** Measure 37 has a quarter note D3. Measure 38 has a quarter note D3. Measure 39 has a quarter note D3. Measure 40 has a quarter rest.
- Pno. (Piano):** Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest. Measure 39 has a whole rest. Measure 40 has a whole rest.
- Vln. I (Violin I):** Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest.
- Vln. II (Violin II):** Measure 37 has a whole rest. Measure 38 has a whole rest.
- Vla. (Viola):** Measure 37 has a quarter note D2. Measure 38 has a quarter note D2. Measure 39 has a quarter note D2. Measure 40 has a quarter rest.
- Vc. (Violoncello):** Measure 37 has a quarter note D2. Measure 38 has a quarter note D2. Measure 39 has a quarter note D2. Measure 40 has a quarter rest.

Dynamic markings: *f* (forte) is present in measures 37, 38, 39, and 40 for the Euphonium, Piano, and Viola/Vc. parts.

Score

CARLOTA

Cue #3: 0:02:43:08

David Lara

The image displays a musical score for the piece "CARLOTA" by David Lara, specifically for Cue #3. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments:

- Flute:** Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Clarinet in Bb:** Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Xylophone:** Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes starting on D4, marked with a forte (*f*) dynamic.
- Piano:** Bass clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Electric Bass:** Bass clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Violin I:** Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Violin II:** Treble clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Viola:** Alto clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.
- Cello:** Bass clef, key signature of two sharps (D major), 4/4 time signature. The staff contains four measures of whole rests.

The musical score for page 2 of 'CARLOTA' features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, marked with a rest in all four measures.
- B♭ Cl.**: B♭ Clarinet, marked with a rest in all four measures.
- Xyl.**: Xylophone, playing a melodic line consisting of eighth notes in a descending sequence across the four measures.
- Pno.**: Piano, marked with a rest in all four measures.
- E.B.**: Euphonium, marked with a rest in all four measures.
- Vln. I**: Violin I, marked with a rest in all four measures.
- Vln. II**: Violin II, marked with a rest in all four measures.
- Vla.**: Viola, marked with a rest in all four measures.
- Vc.**: Cello, marked with a rest in all four measures.

The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The Xylophone part begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a fingering of 5. The rest of the score is marked with rests, indicating that these instruments are silent for this section.

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 3. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Melodic line starting at measure 9, marked *mf*. Includes slurs and accents.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet):** Melodic line starting at measure 9, marked *mf*. Includes slurs and accents.
- Xyl. (Xylophone):** Rests in measures 9-10, then plays a single note in measure 11.
- Pno. (Piano):** Accompaniment starting at measure 9, marked *mf*. Features chords and a bass line.
- E.B. (Euphonium):** Accompaniment starting at measure 9, marked *mf*. Features a steady bass line.
- Vln. I (Violin I):** Rests throughout the page.
- Vln. II (Violin II):** Rests throughout the page.
- Vla. (Viola):** Accompaniment starting at measure 9, marked *mf*. Includes *pizz.* (pizzicato) markings.
- Vc. (Cello):** Accompaniment starting at measure 9, marked *mf*. Includes *pizz.* (pizzicato) markings.

Musical score for CARLOTA, page 4, measures 13-16. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xyl.), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 13. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines. The Euphonium part has a steady eighth-note accompaniment. The Violin I and II parts are mostly silent, indicated by rests. The Viola and Cello parts have a rhythmic accompaniment of eighth notes.

17

Fl. *mp*

B♭ Cl. *mp*

Xyl.

Pno.

E.B.

Vln. I *f* V

Vln. II *mf* V

Vla.

Vc.

Musical score for CARLOTA, page 6, measures 21-24. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xyl.), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measures 21-24 are shown. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes dynamics such as *f* (forte) and articulation marks like accents and slurs.

Flute (Fl.): Measures 21-24 are mostly rests.

B♭ Clarinet (B♭ Cl.): Measures 21-22 are rests. Measure 23 begins with a forte (*f*) dynamic, featuring a slur over a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

Xylophone (Xyl.): Measures 21-24 are rests.

Piano (Pno.): Measures 21-24 feature a rhythmic accompaniment of chords, primarily eighth and sixteenth notes.

Euphonium (E.B.): Measures 21-24 feature a melodic line with eighth and quarter notes.

Violin I (Vln. I): Measures 21-22 feature a melodic line with a slur over a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Measures 23-24 are rests.

Violin II (Vln. II): Measures 21-22 feature a melodic line with a slur over a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Measures 23-24 are rests.

Viola (Vla.): Measures 21-24 feature a rhythmic accompaniment of chords, primarily eighth and sixteenth notes.

Cello (Vc.): Measures 21-24 feature a rhythmic accompaniment of chords, primarily eighth and sixteenth notes.

Musical score for CARLOTA, page 7, measures 25-28. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xyl.), Piano (Pno.), Euphonium (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

Measures 25-28 are shown. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various dynamics such as *f* and *pizz*.

Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.) parts are mostly rests in measures 25-28. The Xylophone (Xyl.) part begins in measure 27 with a melodic line. The Piano (Pno.) part features a rhythmic accompaniment of chords in measures 25-28. The Euphonium (E.B.) part has a melodic line. Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are mostly rests, with Vln. I having a melodic line starting in measure 27. Viola (Vla.) and Cello (Vc.) parts have a rhythmic accompaniment of chords.

Fl.

B♭ Cl.

Xyl.

Pno.

E.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

29

pizz

arco

arco

Musical score for 'CARLOTA' page 9, measures 33-34. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Xylophone (Xyl.), Piano (Pno.), Electric Bass (E.B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

Measure 33 (left):

- Fl. and B♭ Cl. are silent.
- Xyl. is silent.
- Pno. plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.
- E.B. plays a series of notes: C2, E2, G2, C3, E3, G3.
- Vln. I plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vln. II plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vla. plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vc. plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.

Measure 34 (right):

- Fl. and B♭ Cl. are silent.
- Xyl. is silent.
- Pno. plays a series of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4.
- E.B. plays a series of notes: C2, E2, G2, C3, E3, G3.
- Vln. I plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vln. II plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vla. plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.
- Vc. plays a series of notes: C4, E4, G4, C5, E5, G5.

Dynamic markings: *p* (piano) is indicated for E.B., Vln. II, Vla., and Vc. in measure 34.

Score

CARLOTA

Cue #4: 0:04:17:07

David Lara

$\text{♩} = 120$

Trumpet in B \flat *mf*

Horn in F *p*

Trombone *mp*

Tuba *p*

Timpani *mf*

Violin I *mp*

Violin II *mp*

Viola *mp*

Cello *mp*

The musical score for page 2 of 'CARLOTA' features the following instruments and parts:

- B♭ Tpt.:** Treble clef, playing a melodic line with a fermata over the first two measures.
- Hn.:** Treble clef, playing a melodic line with a fermata over the first two measures.
- Tbn.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (triplets).
- Tuba:** Bass clef, playing a melodic line with a fermata over the first two measures.
- Timp.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. I:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (triplets).
- Vln. II:** Treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (triplets).
- Vla.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (triplets).
- Vc.:** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (triplets).

The score includes various musical notations such as fermatas, triplets, and dynamic markings. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4.

CARLOTA

The musical score for CARLOTA, page 3, features the following instruments and parts:

- B♭ Tpt.:** Treble clef, key signature of three flats. Part begins with a melodic line, including a triplet of eighth notes in the second measure.
- Hn.:** Treble clef, key signature of three flats. Part features a melodic line with a long slur across the first two measures.
- Tbn.:** Bass clef, key signature of three flats. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.
- Tuba:** Bass clef, key signature of three flats. Part features a melodic line with a long slur across the first two measures.
- Timp.:** Bass clef, key signature of three flats. Part features a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.
- Vln. I:** Treble clef, key signature of three flats. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.
- Vln. II:** Treble clef, key signature of three flats. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.
- Vla.:** Bass clef, key signature of three flats. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.
- Vc.:** Bass clef, key signature of three flats. Part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, primarily in triplet groups.

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings (e.g., *9*).

13

B♭ Tpt.

Hn.

Tbn.

Tuba

13

Tmp.

13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 3/4. The page number is 4, and the title is CARLOTA. The score covers measures 13 to 16. The B♭ Tpt. part has a melodic line with slurs. The Hn. part has sustained notes. The Tbn. part features a rhythmic triplet pattern. The Tuba part has sustained notes. The Tmp. part has a rhythmic pattern with triplets. The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts all play a rhythmic triplet pattern.

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 5, measures 17-20. The score includes parts for B♭ Tpt., Hn., Tbn., Tuba, Timp., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

B♭ Tpt. (Measures 17-20):
Measure 17: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 18: Quarter rest, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 20: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Hn. (Measures 17-20):
Measure 17: Quarter note G4, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
Measure 18: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 20: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Tbn. (Measures 17-20):
Measure 17: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 18: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 19: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 20: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.

Tuba (Measures 17-20):
Measure 17: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 18: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 19: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
Measure 20: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

Timp. (Measures 17-20):
Measure 17: Quarter rest, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest.
Measure 18: Quarter rest, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter rest.
Measure 19: Quarter rest, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4.
Measure 20: Quarter rest, quarter rest, quarter note G4, quarter note A4.

Vln. I (Measures 17-20):
Measure 17: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 18: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 19: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 20: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.

Vln. II (Measures 17-20):
Measure 17: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 18: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 19: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 20: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.

Vla. (Measures 17-20):
Measure 17: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 18: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 19: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 20: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.

Vc. (Measures 17-20):
Measure 17: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 18: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 19: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.
Measure 20: Triplet eighth notes G4, A4, B4, triplet eighth notes C5, B4, A4, triplet eighth notes G4, F4, E4.

Score

CARLOTA

Cue #5: 0:05:06:08

David Lara

$\text{♩} = 120$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mp
pizz.

mp
arco

pizz.

pizz.

mp
arco

mp

6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mf

p

mf

p

mf

p

mf

Score

Carlota

Cue #6: 0:05:55-08

David Lan

$\text{♩} = 100$

Musical score for the first system of 'Carlota'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 100. The instruments and their parts are:

- Tenor Sax:** Rests throughout the system.
- Trombone:** Rests throughout the system.
- Xylophone:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.
- Violin I:** Rests throughout the system.
- Violin II:** Rests throughout the system.
- Viola:** Plays a steady eighth-note accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a *pizz* (pizzicato) instruction.
- Cello:** Plays a steady eighth-note accompaniment with a dynamic marking of *mf* and a *pizz* instruction.

©

2
Carlota

Musical score for the second system of 'Carlota'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The instruments and their parts are:

- T. Sax.:** Rests throughout the system.
- Tbn.:** Plays a melodic line with a dynamic marking of *f* and a *mf* marking at the end.
- Xyl.:** Continues the rhythmic pattern from the first system with a dynamic marking of *mf*.
- Vln. I:** Rests throughout the system.
- Vln. II:** Rests throughout the system.
- Vla.:** Continues the steady eighth-note accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Ve.:** Continues the steady eighth-note accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

3

Carlota

T. Sax

Tbn

Xyl

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

mp

arco

arco

4

Carlota

T. Sax

Tbn

Xyl

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc.

mf

poco

poco

Musical score for Carlota, page 5. The score includes parts for T. Sax., Tbn., Xyl., Vln. I, Vln. II, Vln., and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a first ending bracket (1^a) and a second ending bracket (2^a). Dynamics include *mf* and *p*. Performance instructions include *pizz* (pizzicato) and *V* (vibrato).

1^a

T. Sax.

2^a

Tbn.

3^a

Xyl.

mf

4^a

Vln. I

5^a

Vln. II

pizz

6^a

Vln.

pizz

7^a

Vc.

p

Score

CARLOTA

Cue #7: 0:06:36:03

David Lara

$\text{♩} = 110$

The score is for Cue #7 of the piece CARLOTA, composed by David Lara. It is in 4/4 time with a tempo of 110 beats per minute. The score includes parts for Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Trombone 1, Trombone 2, Tuba, Piano (Grand Staff), Organ, Electric Bass, and Drum Set. The Drum Set part is the only one with notation, showing a steady eighth-note pattern starting with a *mp* dynamic marking.

Soprano Sax

Alto Sax

Tenor Sax

Baritone Sax

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Trombone 1

Trombone 2

Tuba

Piano

Organ

Electric Bass

Drum Set

mp

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 2. The score includes staves for S. Sx., A. Sx., T. Sx., B. Sx., B+Tpt. 1, B+Tpt. 2, B+Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba, Pno., Org., E.B., and D.S. The D.S. staff contains a rhythmic pattern of eighth notes.

CARLOTA

Musical score for the piece "CARLOTA", page 3. The score is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The instrumental parts include three Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), and Tuba, all in treble clef. The Piano (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs). The Organ (Org.) is in treble clef. The Double Bass (E.B.) is in bass clef. The Drum Set (D.S.) is in common time. The score consists of four measures. The vocal parts have rests in all measures. The instrumental parts have a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, marked *mp* (mezzo-piano). The Drum Set part features a steady eighth-note pattern.

CARLOTA

This musical score page, titled "CARLOTA", features a variety of instruments and vocal parts. The vocal line includes Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.). The brass section consists of three Trumpets (B♭, B♭, B♭), two Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), and a Tuba. The piano (Pno.) and organ (Org.) parts are currently silent. The double bass (E.B.) and double bass (D.S.) parts provide the rhythmic foundation. The score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts include various rhythmic patterns and melodic lines. The page is numbered "4" in the top left corner.

CARLOTA

The musical score for CARLOTA, page 5, is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- S. Sax.**: Soprano Saxophone, rests throughout the page.
- A. Sax.**: Alto Saxophone, rests throughout the page.
- T. Sax.**: Tenor Saxophone, plays a rhythmic pattern of quarter notes with slurs.
- B. Sax.**: Baritone Saxophone, plays a rhythmic pattern of quarter notes with slurs.
- B. Tpt. 1, 2, 3**: Three Trumpets, all resting throughout the page.
- Tbn. 1, 2**: Two Trombones, play a rhythmic pattern of quarter notes with slurs.
- Tuba**: Plays a rhythmic pattern of quarter notes with slurs.
- Pno.**: Piano, rests throughout the page.
- Org.**: Organ, rests throughout the page.
- E.B.**: Euphonium, plays a melodic line with slurs.
- D.S.**: Double Bass, plays a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

The score is written in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The page number 5 is indicated at the top right, and the title CARLOTA is centered at the top. The rehearsal mark 17 is present at the beginning of each staff.

S. Sax. *mp*

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

B+ Tpt. 1

B+ Tpt. 2

B+ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Pno. *mp* A#m5 E7 A#m6 E7

Org.

E.B.

D.S.

CARLOTA

S. Sax
A. Sax
T. Sax
B. Sax
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
B♭ Tpt. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Pno.
Org.
E.B.
D.S.

CARLOTA

This musical score is for the piece 'CARLOTA' and is marked with the number '8' at the top left. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- S. Str.** (Symphony Strings): Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass.
- A. Str.** (Alto Strings): Violin I and Violin II.
- T. Str.** (Tenor Strings): Violin I and Violin II.
- B. Str.** (Bass Strings): Violoncello and Double Bass.
- Br+Tpt. 1, 2, 3** (Brass and Trumpets): Three parts for Trumpets and Trombones.
- Tbn. 1, 2** (Trombones): Two parts for Trombones.
- Truba** (Tuba): One part for Tuba.
- Pho.** (Piano): Piano part.
- Org.** (Organ): Organ part.
- E.B.** (Electric Bass): Electric Bass part.
- D.S.** (Drum Set): Drum Set part.

The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *Amf* (ad mezzoforte). It includes articulation marks like accents and slurs, and some performance instructions like *Amf* and *f*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

CARLOTA

Musical score for the piece "CARLOTA", page 9. The score includes the following parts:

- S. Sc. (Soprano)
- A. Sc. (Alto)
- T. Sc. (Tenor)
- B. Sc. (Bass)
- B+Tpt. 1 (Bass Trumpet 1)
- B+Tpt. 2 (Bass Trumpet 2)
- B+Tpt. 3 (Bass Trumpet 3)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tuba
- Pno. (Piano)
- Org. (Organ)
- E.B. (Euphonium)
- D.S. (Double Bass)

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features a variety of musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts include complex rhythmic patterns and harmonic support. The piano part is mostly silent, and the organ part is also mostly silent. The euphonium and double bass parts provide a steady bass line. The drums part is not clearly visible in the image.

This musical score page, numbered 10, is for the piece 'CARLOTA'. It features a vocal quartet consisting of Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.). The instrumental ensemble includes three Trumpets (B♭, B♭, B♭), two Tubas (E♭, E♭), Piano (Pno.), Organ (Org.), Euphonium (E.B.), and Double Bass (D.S.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts have lyrics written below the notes. The piano accompaniment is divided into two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The organ part is in treble clef, and the euphonium and double bass parts are in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano).

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 11. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- S. Sc. (Soprano)
- A. Sc. (Alto)
- T. Sc. (Tenor)
- B. Sc. (Bass)
- B♭ Tpt. 1
- B♭ Tpt. 2
- B♭ Tpt. 3
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tubo
- Pno. (Piano) - includes markings *And.* and *mp*
- Org. (Organ) - includes marking *f*
- E.B. (Double Bass)
- D.B. (Double Bass)

The score features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The piano part includes dynamic markings *And.* and *mp*. The organ part starts with a forte (*f*) dynamic. The brass and woodwind parts have *mp* markings. The double bass parts have *f* markings.

The musical score for page 12 of 'CARLOTA' features the following parts and notation:

- Vocalists:** Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.) parts are shown as whole rests, indicating they are silent for this section.
- Brass Section:** Three Trumpets (B^b Tpt. 1, 2, 3) and two Trombones (Tbn. 1, 2) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part also follows this pattern.
- Piano:** The piano part consists of chords and arpeggiated figures, with some dynamics markings like *mf* and *ff*.
- Organ:** The organ part features a melodic line with a long slur across several measures.
- Double Bass:** The double bass part has a steady eighth-note accompaniment.

This musical score page, titled "CARLOTA" and numbered "13", contains the following parts:

- Vocal Staves:** Four staves for Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.), all of which are currently empty.
- Brass Section:** Three Trumpet parts (B⁺ Tpt. 1, 2, 3) and two Trombone parts (Tbn. 1, 2). The Trumpets play a melodic line with slurs and accents, while the Trombones provide harmonic support.
- Woodwinds:** One Flute part (Fl.) and one Clarinet part (Cl.) are present, both playing a melodic line with slurs and accents.
- Strings:** Violins (Vln. 1, 2) and Cellos/Double Basses (Vcllo/B.) are present, playing a rhythmic accompaniment.
- Piano:** A grand piano part (Pno.) is included, providing harmonic accompaniment with chords and arpeggios.
- Other Instruments:** An Organ part (Org.) and a Double Bass part (D. B.) are also present, both playing a rhythmic accompaniment.

Musical score for CARLOTA, page 14. The score includes parts for S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba, Pno., Org., E.B., and D.S. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Dynamics include mp and sf.

CARLOTA

This musical score page, titled "CARLOTA" and numbered "15", contains the following parts and staves:

- Vocal Parts:** S. Sc. (Soprano), A. Sc. (Alto), T. Sc. (Tenor), and B. Sc. (Bass).
- Brass Section:** B⁺ Tpt. 1, B⁺ Tpt. 2, B⁺ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba.
- Percussion:** Pno. (Piano).
- String Section:** Orp. (Oboe), C. B. (Clarinet Bass), and D. B. (Double Bass).

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It features various musical notations including rests, notes, stems, beams, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The piano part includes chordal textures and some melodic lines. The string section provides a rhythmic and harmonic foundation.

This page of the musical score for 'CARLOTA' includes the following parts and markings:

- Vocalists:** S. Sc. (Soprano), A. Sc. (Alto), T. Sc. (Tenor), and B. Sc. (Bass). The vocal lines feature melodic phrases with slurs and accents.
- Brass Section:** B⁺ Tpt. 1, B⁺ Tpt. 2, B⁺ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tuba. The brass parts are marked with *mf* (mezzo-forte) and include slurs and accents.
- Piano:** The piano part consists of chords and arpeggiated figures, with markings for *And* (Andante) and *ET* (Esfogato).
- Other Instruments:** Orp. (Oboe), C.B. (Clarinet Bass), and D.S. (Drum Set).

CARLOTA

55

S. Sc.
pp

A. Sc.
pp

T. Sc.
pp

B. Sc.
pp

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tuba

Pac.
A=6 C7

Org.

E.B.

D.S.

Detailed description: This page of a musical score for 'CARLOTA' contains measures 55-58. It features vocal parts for Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.), all marked *pp*. The instrumental ensemble includes three B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Tenors (Tbn. 1, 2), a Tuba, Piano (Pac.), Organ (Org.), Euphonium (E.B.), and Double Bass (D.S.). The vocal lines consist of sustained notes. The piano part features chords with 'A=6' and 'C7' markings. The organ part provides harmonic support with sustained chords. The euphonium and double bass parts have rhythmic patterns. The trumpets and tenors have melodic lines with slurs and accents.

Musical score for CARLOTA, page 18. The score includes staves for S. Sax., A. Sax., T. Sax., B. Sax., B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tuba, Pno., Org., E.B., and D.S. The piano part features chords labeled Am6, D7, E7, and Am7.

CARLOTA

19

Musical score for CARLOTA, page 19. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- String Section:** S. Str. (Violins I), A. Str. (Violins II), T. Str. (Violas), B. Str. (Cellos/Double Basses). The S. Str. part begins with a *mf* dynamic.
- Brass Section:** B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Trn. 1, Trn. 2, and Tuba. The brass parts enter in the second system with a *mp* dynamic.
- Percussion:** Perc. (Percussion), starting in the third system.
- Other Instruments:** Org. (Organ) and E.B. (Euphonium) are also present.

The score is written in 4/4 time and features various musical notations including dynamics, articulation marks, and slurs. The key signature is one flat (B♭).

The musical score for 'CARLOTA' is arranged for a full orchestra and vocal ensemble. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are in the upper system, with the Soprano part containing the melody. The brass section (Trumpets 1-3, Trombones 1-2, and Tuba) provides harmonic support. The piano and organ parts are in the lower system, with the piano part being mostly silent. The cello and double bass parts provide the bass line. The score is in 4/4 time and features a key signature of two sharps (D major or F# minor).

CARLOTA

The musical score for page 21 of 'CARLOTA' features the following parts:

- Vocalists:** Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.).
- Brass Section:** Trumpets 1, 2, and 3; Trombones 1 and 2; and Tuba.
- Piano (Pno.)** and **Organ (Org.)** parts.
- Double Bass (B.B.)** and **Double Bass (D.B.)** parts.

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The vocal parts have lyrics written below the notes. The instrumental parts include various rhythmic patterns and melodic lines. The piano and organ parts provide harmonic support, while the double bass parts provide a steady bass line.

The musical score for 'CARLOTA' is arranged for a full orchestra and vocal ensemble. The vocal parts include Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.). The brass section consists of three Trumpets (B⁺ Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), and one Tuba. The piano (Pno.) and organ (Org.) parts are shown as grand staves. The cello (C. B.) and double bass (D. B.) parts are shown as bass staves. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The vocal lines feature melodic phrases with slurs and accents, while the instrumental parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment.

CARLOTA

The musical score for page 23 of 'CARLOTA' features the following instruments and parts:

- Vocalists:** Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.).
- Brass Section:** Trumpets 1, 2, and 3 (Trpt. 1, 2, 3), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1, 2), and Tuba (Tuba).
- Piano (Pno.)** and **Organ (Org.)**.
- String Section:** Cello (C. B.) and Double Bass (D. B.).

The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of 16 measures. The vocal parts have lyrics in Spanish: 'Yo soy la Carlota', 'Yo soy la Carlota', 'Yo soy la Carlota', and 'Yo soy la Carlota'. The instrumental parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. At the top are four vocal staves: Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.). Below these are the brass sections: three Trumpets (B^b Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), and a Tuba. The piano (Pno.) is shown with both treble and bass clefs. The organ (Org.) is on a single staff. At the bottom are the Cello (C. B.) and Double Bass (D. B.) parts. The score consists of four measures. The vocal parts have rests in the first measure and enter in the second measure. The instrumental parts begin in the first measure with various rhythmic patterns and articulations. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

CARLOTA

25

The musical score for page 25 of 'CARLOTA' features the following instruments and parts:

- Vocalists:** Soprano (S. Sc.), Alto (A. Sc.), Tenor (T. Sc.), and Bass (B. Sc.).
- Brass Section:** Three B♭ Trumpets (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3), two Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2), and one Tuba.
- Piano (Pno.):** A grand piano part with treble and bass clefs.
- Organ (Org.):** An organ part with a treble clef.
- Double Bass (B.):** A double bass part with a bass clef.
- Double Bass (D.S.):** A double bass part with a bass clef.

The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro). The score is divided into two measures, with a double bar line at the end of the second measure.

Score

CARLOTA

Cue 2: 0:01:23:08

David Lara

Musical score for CARLOTA, Cue 2: 0:01:23:08. The score is for a 4-measure cue in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The instruments listed are Tenor Sax, Xylophone, Electric Bass, Piano (grand staff), Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Viola and Cello parts are marked 'pizz.' and 'mf'.

5

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

mf

mp

mp

CARLOTA

Musical score for CARLOTA, page 3. The score is written for the following instruments: T. Sx. (Tenor Saxophone), Xyl. (Xylophone), E.B. (Euphonium), Pno. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. (Violoncello). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score consists of eight staves. The T. Sx. staff has a whole rest in every measure. The Xyl. staff has a melodic line with eighth notes and rests. The E.B. staff has a whole rest in every measure. The Pno. staff has a whole rest in every measure. The Vln. I staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Vln. II staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Vla. staff has a bass line with quarter notes. The Vc. staff has a bass line with quarter notes.

13

T. Sx. *mf*

Xyl. *mf*

E.B. *mf*

Pno. *mf*

Vln. I *mp*

Vln. II

Vla.

Vc.

17

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Musical score for CARLOTA, page 6. The score includes parts for T. Sx., Xyl., E.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score shows measures 21-24. The Viola part includes the instruction 'arco' and 'mf'.

CARLOTA

25

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

arco

f

mp

pizz.

29

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf

mf

33

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp
pizz.

37

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

f

f

f

f

Musical score for CARLOTA, page 11. The score includes staves for T. Sx., Xyl., E.B., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The Pno. part features a complex rhythmic pattern of chords. The Vla. and Vc. parts have dynamic markings of *mf* and *p*, and include "arco" and "V" markings.

45

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp

f

49

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

mf

mf

53

T. Sx.

Xyl.

E.B.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

53

54

55

56

57

pizz.

mp

pizz.

arco

ANEXO 8. SCORE ENEMIGO OCULTO

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 1: 0:00:10:16

David Lara

$\text{♩} = 90$

Glockenspiel

Bass

Piano *mp*

Synth Pad *f*

Strings *mf*

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of 90 BPM. It consists of six staves: Glockenspiel, Bass, Piano, Synth Pad, and Strings. The Glockenspiel, Bass, and Strings staves contain rests. The Piano part has a melody in the right hand and chords in the left hand. The Synth Pad part has a melody in the left hand. Dynamics include mp, f, and mf.

The musical score for "ENEMIGO OCULTO" on page 2 consists of five systems of staves. Each system is labeled on the left: GK, Bass, Pno., Pad, and Str. The GK, Bass, Pno., and Str. staves each contain a single measure with a dynamic marking of 5 and a short horizontal line. The Pno. and Pad staves are grouped with a brace on the left. The Pno. staff has two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of 5 and a short horizontal line in the treble clef. The Pad staff has two staves (treble and bass clef) with a dynamic marking of 5 and a short horizontal line in the treble clef. The Str. staff has a dynamic marking of 5 and a short horizontal line. The Pad staff also features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and a similar line with a slur and a fermata over the second measure.

ENEMIGO OCULTO

The musical score for page 3 of 'ENEMIGO OCULTO' features five tracks: Glockenspiel (Glk.), Bass, Piano (Pno.), Pad, and Strings (Str.). The score is marked with a piano (*p*) dynamic. The Glockenspiel track is silent throughout. The Bass track begins with a dotted quarter note in the third measure, followed by an eighth note and a quarter note in the fourth measure, all under a slur. The Piano track has a treble clef staff with a dotted quarter note in the third measure, followed by an eighth note and a quarter note in the fourth measure, all under a slur. The bass clef staff of the Piano track has a whole note chord in the third measure, followed by another whole note chord in the fourth measure, both under a slur. The Pad track has a treble clef staff that is silent. The bass clef staff of the Pad track has a whole note chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure, both under a slur. The Strings track is silent throughout.

13

Glk.

Bass

13

Pno.

13

Pad

13

Str.

ENEMIGO OCULTO

17

Glk.

Bass

17

Pno.

17

Pad

17

Str.

Detailed description of the musical score: The score is for five instruments: Glockenspiel (Glk.), Bass, Piano (Pno.), Pad, and Strings (Str.). The page number 17 is written at the beginning of each staff. The Glockenspiel part consists of four measures of whole rests. The Bass part begins with a quarter note G2, followed by three measures of whole rests. The Piano part has a treble clef staff with four measures of whole rests, and a bass clef staff with a melodic line of four quarter notes (G2, F2, E2, D2) slurred together. The Pad part has a treble clef staff with four measures of whole rests, and a bass clef staff with a melodic line of four quarter notes (G2, F2, E2, D2) slurred together. The Strings part consists of four measures of whole rests.

21

Glk.

Bass

Pno.

21

Pad

21

Str.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'ENEMIGO OCULTO', is page 6. It features five staves: Glk. (Glockenspiel), Bass, Pno. (Piano), Pad (Pad), and Str. (Strings). The score begins at measure 21. The Glk. staff contains four measures of rests. The Bass staff has a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes and eighth notes, with some notes beamed together. The Pno. staff has a complex melodic line with many beamed notes and slurs, starting with a half note. The Pad staff has a simple melodic line with quarter notes and half notes. The Str. staff contains four measures of rests.

ENEMIGO OCULTO

25

Glk.

Bass

Pno.

Pad

Str.

mp

Detailed description: This musical score page contains five staves for measures 25 through 28. The top staff, labeled 'Glk.', is a treble clef with a whole rest in each of the four measures. The second staff, 'Bass', is a bass clef with a half note in the first measure, a quarter note in the second, and a quarter rest in the third and fourth. The third staff, 'Pno.', consists of two staves: the upper treble clef has a half note in the first measure, a quarter note in the second, and a quarter rest in the third and fourth; the lower bass clef has a whole rest in all four measures. The fourth staff, 'Pad', also has two staves: the upper treble clef has a whole rest in all four measures; the lower bass clef has a half note in the first measure, a quarter note in the second, and a quarter rest in the third and fourth. The fifth staff, 'Str.', is a bass clef with a half note in the first measure, a quarter note in the second, and a quarter rest in the third and fourth. A dynamic marking of *mp* is placed below the first measure of the string staff.

29

Glk.

Bass

29

Pno.

29

Pad

29

Str.

f

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ENEMIGO OCULTO' on page 8. It features five staves: Glk. (Glockenspiel), Bass, Pno. (Piano), Pad (Pad), and Str. (Strings). The Glk. staff contains four whole rests. The Bass staff begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a half note E2. The Pno. staff has a whole rest in the right hand and a whole rest in the left hand. The Pad staff has a whole rest in the right hand and a half note G2, a quarter note F2, and a half note E2. The Str. staff consists of two staves with a series of long, sweeping lines and notes, ending with a dynamic marking of *f*.

ENEMIGO OCULTO

33

Glk.

Bass

Pno.

Pad

Str.

The musical score for measures 33-36 is as follows:

- Glk. (Glockenspiel):** Four measures of rests.
- Bass:** Measure 33: G2, A2, B2, C3. Measure 34: D3, E3, F3, G3. Measure 35: A3, B3, C4, D4. Measure 36: E4, F4, G4, A4.
- Pno. (Piano):** Measure 33: G4, A4, B4, C5. Measure 34: D5, E5, F5, G5. Measure 35: A5, B5, C6, D6. Measure 36: E6, F6, G6, A6.
- Pad (Pads):** Measure 33: G2. Measure 34: D3, E3, F3, G3. Measure 35: A3, B3, C4, D4. Measure 36: E4, F4, G4, A4.
- Str. (Strings):** Measure 33: G2, A2, B2, C3. Measure 34: D3, E3, F3, G3. Measure 35: A3, B3, C4, D4. Measure 36: E4, F4, G4, A4.

37

Glk.

Bass

Pno.

Pad

Str.

The musical score for measures 37-40 of 'ENEMIGO OCULTO' is arranged in five systems. Each system contains two staves. The first system is for Glockenspiel (Glk.), with a treble clef and a single staff containing four measures of sustained notes. The second system is for Bass, with a bass clef and a single staff containing four measures of sustained notes. The third system is for Piano (Pno.), with a grand staff (treble and bass clefs) and two staves, each containing four measures of sustained notes. The fourth system is for Pad, with a grand staff and two staves, each containing four measures of sustained notes. The fifth system is for Strings (Str.), with a bass clef and a single staff containing four measures of sustained notes, with a forte (f) dynamic marking at the end of the fourth measure.

ENEMIGO OCULTO

41

Glk.

Bass

mp

41

Pno.

41

Pad

41

Str.

The musical score for page 12 of "ENEMIGO OCULTO" features five instrumental parts. The Glockenspiel (Glk.) and Bass parts play a melodic line of quarter notes with a slur over the first four notes. The Piano (Pno.) part has a treble staff with a melodic line and a bass staff with sustained chords. The Pad part has a treble staff with rests and a bass staff with a melodic line. The Strings (Str.) part has a bass staff with a melodic line. All parts start at measure 45.

49

Glk.

Bass

49

Pno.

49

Pad

49

Str.

mp

53

Glk.

Bass

53

Pno.

53

Pad

53

Str.

57

Glk.

Bass

57

Pno.

57

Pad

57

Str.

p

The musical score for page 16 of "ENEMIGO OCULTO" features five staves. The first four staves (Gtr., Bass, Pno., and Pad) are marked with a dynamic of *61* and contain whole rests in both the treble and bass clefs. The fifth staff, labeled "Str.", is also marked with *61* and contains a melodic line of eighth notes with a slur and a fermata over the final note. The score is presented on a white background with black musical notation.

65

Gk.

Bass

Pno.

65

mp

f

Pad

65

Str.

ff

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ENEMIGO OCULTO' on page 17. It features five staves: Gk. (Guitar), Bass, Pno. (Piano), Pad (Pad), and Str. (Strings). The Gk. staff is mostly silent with rests. The Bass staff has a melodic line starting at measure 65. The Pno. staff has a complex texture with chords and arpeggios, marked with *mp* and *f*. The Pad staff is mostly silent with rests. The Str. staff has a long, sustained note with a tremolo effect, marked with *ff*. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

The musical score for page 18 of "ENEMIGO OCULTO" features five staves. The **Gk.** (Glockenspiel) staff has a treble clef and contains three measures of rests, each marked with a dynamic of *pp*. The **Bass** staff has a bass clef and contains three measures of rests, each marked with a dynamic of *pp*. The **Pno.** (Piano) part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The treble clef staff has three measures of rests, each marked with a dynamic of *pp*. The bass clef staff contains three measures of sustained chords, each marked with a dynamic of *pp* and connected by a slur. The **Pad** (Pad) part is also in grand staff notation. The treble clef staff has three measures of rests, each marked with a dynamic of *pp*. The bass clef staff contains three measures of sustained chords, each marked with a dynamic of *pp* and connected by a slur. The **Str.** (Strings) staff has a bass clef and contains three measures of rests, each marked with a dynamic of *pp*.

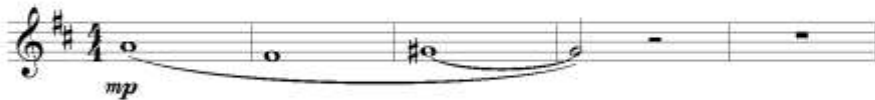
Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 2: 0:04:57:10


David Lara

Clarinet in B \flat



mp

B \flat CL



Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Clarinet in B-flat, and the bottom staff is for B-flat Clarinet. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The Clarinet in B-flat staff starts with a half note D4, followed by a half note E4, and then a half note F#4. The B-flat Clarinet staff starts with a whole rest, followed by a half note D4, a half note E4, and a half note F#4. Both staves have a long slur over the notes, indicating a sustained or legato performance. The Clarinet in B-flat staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) under the first note.

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 3: 0:05:30:08

David Lara

$\text{♩} = 80$

Flute

Acoustic Guitar

Violin

Strings

5

Fl.

mp

5

Ac.Gtr.

5

Vln.

Str.

ENEMIGO OCULTO

9 *Divisi*

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

13

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

ENEMIGO OCULTO

17

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

17

G Em

17

G G *mf* Em Em

21

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

21

C Em

21

C C Em Em

25

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

Chords: C, Em

29

Fl.

Ac.Gtr.

Vln.

Str.

Chords: C, Em

mp

ENEMIGO OCULTO

The image displays a musical score for measures 33 through 40. The score is organized into two systems, each containing four staves. The instruments are Flute (Fl.), Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Violin (Vln.), and String Quartet (Str.).

System 1 (Measures 33-36):

- Fl.:** Four measures of whole rests.
- Ac.Gtr.:** Four measures of whole chords. Measure 33 is C, measure 34 is C, measure 35 is Em, and measure 36 is Em.
- Vln.:** Four measures of whole rests.
- Str.:** Four measures of whole chords. Measure 33 is C, measure 34 is C, measure 35 is Em, and measure 36 is Em.

System 2 (Measures 37-40):

- Fl.:** Four measures of whole rests.
- Ac.Gtr.:** Four measures of whole chords. Measure 37 is C, measure 38 is C, measure 39 is Em, and measure 40 is Em.
- Vln.:** Four measures of whole rests.
- Str.:** Four measures of whole rests.

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 4 0:07:30:10

David Lara

♩ = 80


The score is written for Flute (Fl.) and Strings (Str.) in 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 80. The key signature has one sharp (F#).


Measures 1-4: The Flute part consists of whole rests. The Strings part plays a continuous pattern of eighth notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, with a slur over the eighth notes and a fermata over the final note of each measure.

Measures 5-8: The Flute part remains silent. The Strings part continues with the same eighth-note pattern.

Measures 9-12: The Flute part enters with a melodic line starting on G4, marked *mp*. The notes are G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), and D4 (quarter), with a slur over the last two notes. The Strings part continues with the eighth-note pattern.

Measures 13-16: The Flute part continues with the same melodic line. The Strings part continues with the eighth-note pattern.

FL. ¹⁷  A musical staff for the Flute (FL.) instrument, starting at measure 17. The staff is empty, with a treble clef and a key signature of one flat. The staff ends with a double bar line.

Str. ¹⁷  A musical staff for the Strings (Str.) instrument, starting at measure 17. The staff is empty, with a bass clef and a key signature of one flat. The staff ends with a double bar line.

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 5: 0:08:22:08

David Lara

♩ = 115

Flute

Panpipes

Clarinet in Bb

Triangle

Claves

Castanets

Glockenspiel

Bass Drum

Electric Bass

Strings

Bansuri

2 ENEMIGO OCULTO

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Piccolo (PP.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.). The score is divided into four measures. The Flute, Piccolo, B♭ Clarinet, Glockenspiel, and Strings staves contain whole rests in every measure. The Trigon staff has a complex rhythmic pattern in the first two measures, including eighth and sixteenth notes with accents and 'x' marks, and rests in the last two measures. The Clavichord, Castanets, Bass Drum, and Electric Bass staves have rests in the first three measures, followed by a quarter note in the fourth measure. The Electric Bass staff uses a bass clef, while all other staves use a treble clef.

ENEMIGO OCULTO

3

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 3, measures 9-12. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trumpet (Tpt.), Clarinet (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.).

Measures 9-12:

- Fl.: Rest
- PP.: Rest
- B♭Cl.: Rest
- Tpt.: Measure 9: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 10: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Measure 11: Rest. Measure 12: Rest.
- Clv.: Rest
- Cast.: Measure 9: Rest. Measure 10: Rest. Measure 11: Rest. Measure 12: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Glk.: Rest
- B. Dr.: Measure 9: Quarter note G2, quarter note A2. Measure 10: Quarter note B2, quarter note C3. Measure 11: Quarter note D3, quarter note E3. Measure 12: Quarter note F3, quarter note G3.
- E.B.: Measure 9: Quarter note G2, quarter note A2. Measure 10: Quarter note B2, quarter note C3. Measure 11: Quarter note D3, quarter note E3. Measure 12: Quarter note F3, quarter note G3.
- Str.: Rest
- Str. (bottom): Rest

ENEMIGO OCULTO

4
13

Fl.

PP.

B♭ Cl. *mp*

Trgl. 13

Clv.

Cast.

Glk. 13

B. Dr.

E. B. 13

Str. 13

13

Detailed description: This is a musical score for the piece 'ENEMIGO OCULTO'. The score is written for a 4/4 time signature and begins at measure 4, with a rehearsal mark at measure 13. The instruments included are Flute (Fl.), Piccolo (PP.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E. B.), and Strings (Str.). The B♭ Clarinet part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with eighth and quarter notes. The Trigon part includes a rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific sounds. The Bass Drum part has a steady quarter-note pulse. The Electric Bass part provides a simple harmonic accompaniment. The Flute, Piccolo, Clavichord, Castanets, Glockenspiel, and Strings parts are currently silent, indicated by rests.

ENEMIGO OCULTO

5

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 5. The score includes the following instruments and parts:

- Fl. (Flute): Rested throughout the page.
- PP. (Percussion): Rested throughout the page.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet): Active part with a melodic line in G major, starting with a sharp sign (♯) and a dynamic marking of *mf*.
- Trgl. (Trigon): Active part with rhythmic patterns and dynamic markings of *mf* and *mf*.
- Clv. (Clavichord): Rested throughout the page.
- Cast. (Castanets): Active part with rhythmic patterns and dynamic markings of *mf* and *mf*.
- Glk. (Guitar): Rested throughout the page.
- B. Dr. (Bass Drum): Active part with a steady rhythmic pattern and dynamic markings of *mf* and *mf*.
- E. B. (Electric Bass): Active part with a steady rhythmic pattern and dynamic markings of *mf* and *mf*.
- Str. (Strings): Rested throughout the page.

ENEMIGO OCULTO

6

2/

Fl.

PP.

B♭ Cl.

Trgl.

Clv.

Cast.

Glk.

B. Dr.

E.B.

Str.

The musical score is for the piece 'ENEMIGO OCULTO'. It consists of ten staves. The first staff is for Flute (Fl.), which is mostly silent. The second staff is for Percussion (PP.), featuring a melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf*. The third staff is for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), with a melodic line in a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *mf*. The fourth staff is for Triangle (Trgl.), showing rhythmic patterns with 'x' marks. The fifth staff is for Cymbals (Clv.), which is silent. The sixth staff is for Castanets (Cast.), showing rhythmic patterns. The seventh staff is for Glockenspiel (Glk.), which is silent. The eighth staff is for Bass Drum (B. Dr.), showing a steady rhythmic pattern. The ninth staff is for Electric Bass (E.B.), showing a steady rhythmic pattern. The tenth staff is for Strings (Str.), which is silent. The score is marked with a '2/' at the beginning of several staves, indicating a second ending or a specific performance instruction.

ENEMIGO OCULTO

7

Musical score for measures 23-26 of 'ENEMIGO OCULTO'. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (PP.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), Strings (Str.), and a double bass line. The key signature is two sharps (F# and C#). The double bass line starts with a *mf* dynamic marking.

23
Fl.

23
PP.

23
B♭ Cl.

23
Trgl.

23
Clv.

23
Cast.

23
Glk.

23
B. Dr.

23
E.B.

23
Str.

23
mf

8 ENEMIGO OCULTO

Musical score for the piece "ENEMIGO OCULTO". The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): A single staff with a treble clef, showing a whole rest in every measure.
- PP.** (Percussion): A single staff with a treble clef, featuring a melodic line with a long slur across the first two measures.
- B♭ Cl.** (Bass Clarinet): A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with a long slur across the first two measures.
- Trgl.** (Trigon): A single staff with a percussion clef, containing rhythmic notation including eighth notes and rests.
- Clv.** (Clavichord): A single staff with a percussion clef, showing a whole rest in every measure.
- Cast.** (Castanets): A single staff with a percussion clef, showing a whole rest in every measure.
- Glk.** (Glockenspiel): A single staff with a treble clef, showing a whole rest in every measure.
- B. Dr.** (Bass Drum): A single staff with a percussion clef, showing a steady pattern of quarter notes.
- E.B.** (Electric Bass): A single staff with a bass clef, showing a steady pattern of quarter notes.
- Str.** (Strings): A single staff with a treble clef, showing a whole rest in every measure.
- Str.** (Strings): A second single staff with a treble clef, showing a whole rest in every measure.

The score is marked with a measure number "8" at the top left and a dynamic marking "2^o" (piano) above the first staff. The key signature is one sharp (F#).

ENEMIGO OCULTO

9

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 9. The score includes the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, measures 23-26, rests.
- PP.**: Percussion, measures 23-26, rests.
- B♭ Cl.**: B♭ Clarinet, measures 23-26, melodic line with slurs.
- Trgl.**: Trugel, measures 23-26, rhythmic patterns with accents.
- Clv.**: Clavichord, measures 23-26, rests.
- Cast.**: Castanets, measures 23-26, rests.
- Glk.**: Glockenspiel, measures 23-26, rests.
- B. Dr.**: Bass Drum, measures 23-26, rhythmic pattern of quarter notes.
- E.B.**: Electric Bass, measures 23-26, rhythmic pattern of quarter notes.
- Str.**: Strings, measures 23-26, rests.
- Bottom Staff**: Additional melodic line, measures 23-26.

ENEMIGO OCULTO

10
27

Fl.

PP.

B♭ Cl.

27

Trgl.

Clv.

Cast.

27

Glk.

B. Dr.

27

E.B.

27

Str.

27

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Euphonium (E.B.), and Strings (Str.). The Flute staff has a treble clef and contains rests. The Percussion staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur. The B♭ Clarinet staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line. The Trigon staff has a double bar line and contains rhythmic notation with 'x' marks. The Clavichord staff has a double bar line and contains rests. The Castanets staff has a double bar line and contains rests. The Glockenspiel staff has a treble clef and contains rests. The Bass Drum staff has a double bar line and contains a rhythmic pattern of quarter notes. The Euphonium staff has a bass clef and contains a rhythmic pattern of quarter notes. The Strings staff has a treble clef and contains rests. The bottom-most staff has a treble clef and contains rests. Measure numbers 10 and 27 are indicated at the beginning of the score.

ENEMIGO OCULTO

11

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 11. The score includes the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, staff with rests.
- PP.**: Piccolo, staff with a long note in the first measure and a melodic phrase in the fourth.
- B♭ Cl.**: B♭ Clarinet, staff with a melodic line in the first two measures and a rhythmic pattern in the last two.
- Trgl.**: Trigon, staff with rhythmic patterns in the first two measures.
- Clv.**: Clavichord, staff with a rhythmic pattern starting in the third measure.
- Cast.**: Castanets, staff with a rhythmic pattern starting in the fourth measure.
- Glk.**: Glockenspiel, staff with rests.
- B. Dr.**: Bass Drum, staff with a steady rhythmic pattern.
- E.B.**: Electric Bass, staff with a melodic line in the last two measures.
- Str.**: Strings, staff with rests.
- Bottom Staff**: An additional staff at the bottom with a rhythmic pattern.

ENEMIGO OCULTO

12

Fl.

PP.

B♭ Cl.

Trgl.

Clv.

Cast.

Glk.

B. Dr.

E. B.

Str.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'ENEMIGO OCULTO'. The page is numbered '12' at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trigon (Trgl.), Clavi (Clavi), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E. B.), and Strings (Str.). The Flute, Percussion, Glockenspiel, and Strings staves contain whole rests. The Bass Clarinet staff has a melodic line with a slur over the first two measures and a trill in the third. The Trigon staff has a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above some notes. The Clavi staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Castanets staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum staff has a simple pattern of quarter notes. The Electric Bass staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The Strings staff has a rhythmic pattern of eighth notes.

ENEMIGO OCULTO

13

45

Fl.

PP.

B♭ Cl.

45

Trgl.

Clv.

Cast.

45

Glk.

B. Dr.

45

E. B.

45

Str.

45

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ENEMIGO OCULTO' on page 13. It features ten staves for different instruments. The Flute (Fl.) staff is mostly silent. The Piccolo (PP.) staff has a melodic line with a long slur across the first three measures. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) staff has a similar melodic line. The Trumpet (Trgl.) staff has a few notes with 'x' marks. The Clarinet (Clv.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Castanets (Cast.) staff has a few notes at the end. The Glockenspiel (Glk.) staff is silent. The Bass Drum (B. Dr.) staff has a steady pulse of quarter notes. The Electric Bass (E. B.) staff has a melodic line with a long slur. The String (Str.) and another staff at the bottom are silent.

ENEMIGO OCULTO

14

The musical score consists of ten staves for different instruments. The first staff is for Flute (Fl.), which is silent. The second staff is for Piccolo (PP.), featuring a melodic line with a long slur across measures 14-17. The third staff is for Bass Clarinet (B♭ Cl.), which is silent. The fourth staff is for Trigon (Trgl.), showing rhythmic patterns with 'x' marks. The fifth staff is for Clavichord (Clv.), with a steady rhythmic accompaniment. The sixth staff is for Castanets (Cast.), which are silent. The seventh staff is for Glockenspiel (Glk.), which is silent. The eighth staff is for Bass Drum (B. Dr.), with a simple rhythmic pattern. The ninth staff is for Electric Bass (E.B.), with a melodic line. The tenth staff is for Strings (Str.), which are silent until measure 17, where they play a sustained chord marked with a piano (*p*) dynamic. The eleventh staff is another silent staff.

Fl.

PP.

B♭ Cl.

Trgl.

Clv.

Cast.

Glk.

B. Dr.

E.B.

Str.

p

ENEMIGO OCULTO

15

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 15. The score includes the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, staff with treble clef, mostly rests.
- PP.**: Percussion, staff with treble clef, starting with a snare drum roll.
- B♭Cl.**: B♭ Clarinet, staff with treble clef and key signature of one sharp (F#), mostly rests.
- Trgl.**: Trigon, staff with a double bar line, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Clv.**: Clavichord, staff with a double bar line, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cast.**: Castanets, staff with a double bar line, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Glk.**: Glockenspiel, staff with treble clef, mostly rests.
- B. Dr.**: Bass Drum, staff with a double bar line, playing a steady quarter-note pulse.
- E.B.**: Electric Bass, staff with bass clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Str.**: Strings, staff with treble clef, playing a sustained harmonic texture with long notes.
- Bottom Staff**: An additional staff with treble clef, playing a melodic line with eighth notes.

ENEMIGO OCULTO

The musical score for "ENEMIGO OCULTO" (measures 16-19) features the following parts:

- Fl.**: Flute, rests in all measures.
- PP.**: Piccolo, rests in all measures.
- B>Cl.**: Bass Clarinet, rests in all measures.
- Trgl.**: Trumpet, rests in all measures.
- Clv.**: Clarinet, plays a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- Cast.**: Castanets, plays a rhythmic pattern: quarter note G4, eighth note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F5, quarter note G5.
- Glk.**: Glockenspiel, rests in all measures.
- B. Dr.**: Bass Drum, plays a steady quarter-note pulse: G2, G2, G2, G2, G2, G2, G2, G2.
- E.B.**: Electric Bass, plays a melodic line: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.
- Str.**: Strings, play sustained chords with long hairpins.
- Divisi**: A vocal line (likely Divisi) with notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

ENEMIGO OCULTO

17

63

Fl.

PP.

B♭Cl.

Trgl.

Clv.

Cast.

Glk.

B. Dr.

E.B.

Str.

63

63

mf

ENEMIGO OCULTO

The musical score for measures 18-21 of "ENEMIGO OCULTO" features the following parts:

- Fl.:** Flute part, mostly rests.
- PP:** Piccolo part, melodic line with slurs and accents.
- B>Cl.:** Bass Clarinet part, melodic line with slurs.
- Tngl.:** Trumpet part, rests.
- Clv.:** Clarinet part, rhythmic pattern of eighth notes.
- Cast.:** Cello part, rhythmic pattern of eighth notes.
- Glk.:** Glockenspiel part, rests.
- B. Dr.:** Bass Drum part, steady quarter-note pulse.
- E.B.:** Electric Bass part, melodic line with slurs.
- Str.:** Strings part, sustained chords with slurs.
- Unlabeled:** An additional staff at the bottom with rests.

ENEMIGO OCULTO

Musical score for measures 73-76, featuring the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, rests in measures 73-76.
- PP.**: Piccolo, melodic line with slurs in measures 73-76.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, melodic line with slurs in measures 73-76.
- Trgl.**: Trigon, rests in measures 73-76.
- Clv.**: Clavichord, rhythmic accompaniment with eighth notes in measures 73-76.
- Cast.**: Castanets, rhythmic accompaniment with eighth notes in measures 73-76.
- Glk.**: Glockenspiel, rests in measures 73-76.
- B. Dr.**: Bass Drum, rhythmic accompaniment with quarter notes in measures 73-76.
- E.B.**: Electric Bass, melodic line with eighth notes in measures 73-76.
- Str.**: Strings, melodic line with slurs in measures 73-76.
- Unlabeled Staff**: An additional staff at the bottom with a melodic line in measures 73-76.

ENEMIGO OCULTO

20

Fl.

PP.

B>Cl.

Tngl.

Clv.

Cast.

Glk.

B. Dr.

E.B.

Str.

Divisi

ENEMIGO OCULTO

21

The musical score for page 21 of "ENEMIGO OCULTO" features the following instruments and parts:

- Fl.**: Flute, staff with a whole rest in all four measures.
- PP.**: Piccolo, staff with a whole rest in all four measures.
- B>Cl.**: Bass Clarinet, staff with a whole rest in the first two measures and a half-note melodic phrase in the last two measures.
- Trgl.**: Trigon, staff with a whole rest in all four measures.
- Clv.**: Clarinet, staff with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.
- Cast.**: Castanets, staff with a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.
- Glk.**: Glockenspiel, staff with a whole rest in all four measures.
- B. Dr.**: Bass Drum, staff with a rhythmic pattern of quarter notes.
- E.B.**: Electric Bass, staff with a melodic line of eighth notes.
- Str.**: Strings, staff with a sustained chordal texture.
- Piano Accompaniment**: Staff with a chordal accompaniment.

ENEMIGO OCULTO

22
23

Fl.

PP.

B♭ Cl.

24

Trgl.

Clv.

Cast.

25

Glk.

B. Dr.

25

E.B.

25

Str.

25

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Piccolo (PP.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Trombone (Trgl.), Clarinet (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), Strings (Str.), and an unlabeled staff. The score begins at measure 22. The Flute and Piccolo parts are mostly rests. The Bass Clarinet part features a melodic line with slurs. The Trombone part has rests. The Clarinet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Castanets part has a few notes. The Glockenspiel part has rests. The Bass Drum part plays a steady quarter-note pattern. The Electric Bass part plays a melodic line with slurs. The Strings part has a melodic line with slurs. The unlabeled staff at the bottom has rests.

ENEMIGO OCULTO

23

ff

Fl.

mp

PP.

B♭ Cl.

ff

Trgl.

Clv.

Cast.

ff

Glk.

mp

B. Dr.

ff

E.B.

ff

Str.

ff

24

ENEMIGO OCULTO

93

Fl.

PP.

B♭Cl.

93

Trgl.

Clv.

Cast.

93

Glk.

B. Dr.

94

E.B.

93

Str.

93

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'ENEMIGO OCULTO'. The page is numbered 24 at the top left. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.). The Flute part (measures 93-96) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Percussion part (measures 93-96) is mostly silent, indicated by a 'z' on the staff. The Bass Clarinet part (measures 93-96) has a melodic line with long slurs. The Trigon part (measures 93-96) is silent. The Clavichord part (measures 93-96) has a rhythmic pattern of eighth notes. The Castanets part (measures 93-96) has a rhythmic pattern of eighth notes. The Glockenspiel part (measures 93-96) has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part (measures 93-96) has a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Electric Bass part (measures 93-96) has a melodic line with eighth notes. The Strings part (measures 93-96) has a melodic line with long slurs. The bottom-most staff (measures 93-96) is silent, indicated by a 'z' on the staff.

ENEMIGO OCULTO

25

97

Fl.

PP.

B♭Cl.

97

Trgl.

Clv.

Cast.

97

Glk.

B. Dr.

97

E.B.

97

Str.

97

26

ENEMIGO OCULTO

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' starting at measure 26. The score includes parts for Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Guitar (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.).

- Fl.:** Melodic line with eighth notes and slurs.
- PP.:** Rests.
- B♭Cl.:** Rests.
- Trgl.:** Rests.
- Clv.:** Rests.
- Cast.:** Castanets with rhythmic patterns.
- Glk.:** Rhythmic accompaniment with eighth notes.
- B. Dr.:** Bass drum with a steady pulse.
- E.B.:** Electric bass with a melodic line.
- Str.:** String section with sustained notes.

ENEMIGO OCULTO

27

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 27. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, starting at measure 103 with a melodic line.
- PP.**: Percussion, with rests in all measures.
- B♭ Cl.**: Clarinet in B-flat, with rests in all measures.
- Trgl.**: Trigon, with rests in all measures.
- Clv.**: Clavichord, with rests in all measures.
- Cast.**: Castanets, with a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure and rests thereafter.
- Glk.**: Glockenspiel, with a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. Dr.**: Bass Drum, with a rhythmic pattern of quarter notes.
- E.B.**: Euphonium, with a melodic line.
- Str.**: Strings, with a sustained harmonic texture.
- Unlabeled Staff**: An additional staff at the bottom with rests.

The score is marked with measure numbers 103, 104, 105, and 106. The key signature has two sharps (F# and C#).

28

ENEMIGO OCULTO

109

Fl.

PP.

B♭Cl.

109

Trgl.

Clv.

Cast.

109

Glk.

B. Dr.

109

E.B.

109

Str.

109

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'ENEMIGO OCULTO', starting at measure 28. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.). The Flute part features a melodic line with a dynamic marking of *109*. The Percussion, Trigon, Clavichord, and Electric Bass parts are mostly silent, indicated by horizontal lines. The Castanets part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Glockenspiel part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part has a simple pattern of quarter notes. The Electric Bass part has a melodic line with a dynamic marking of *109*. The Strings part has a melodic line with a dynamic marking of *109*. The bottom-most staff is also silent, indicated by a horizontal line.

ENEMIGO OCULTO

29

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 29. The score is arranged in a vertical stack of staves for the following instruments: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), and Strings (Str.).

The score begins at measure 113. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Percussion part is mostly silent, with a few rests. The Bass Clarinet part is also mostly silent. The Trigon part has a few rests. The Clavichord part has a few rests. The Castanets part has a few notes. The Glockenspiel part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part has a simple pattern of quarter notes. The Electric Bass part has a melodic line with eighth notes. The Strings part has a few notes with long durations. The bottom-most staff is mostly silent.

ENEMIGO OCULTO

30
117

Fl.

PP.

B♭Cl.

117

Trgl.

Clv.

Cast.

117

Glk.

B. Dr.

117

E.B.

117

Str.

117

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the instruments are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Euphonium (E.B.), Strings (Str.), and an additional staff with a treble clef. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Percussion part is mostly silent. The Bass Clarinet part is also silent. The Trigon part has a simple rhythmic pattern. The Clavichord part has a simple rhythmic pattern. The Castanets part has a simple rhythmic pattern. The Glockenspiel part has a simple rhythmic pattern. The Bass Drum part has a simple rhythmic pattern. The Euphonium part has a simple rhythmic pattern. The Strings part has a simple rhythmic pattern. The additional staff at the bottom is mostly silent.

ENEMIGO OCULTO

31

121

Fl.

PP.

B♭Cl.

121

Trgl.

Clv.

Cast.

121

Glk.

B. Dr.

121

E.B.

121

Str.

121

ENEMIGO OCULTO

32
125

Fl.

PP.

B♭Cl.

125

Trgl.

Clv.

Cast.

125

Glk.

B. Dr.

125

E.B.

125

Str.

125

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Percussion (PP.), Bass Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Clavichord (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Euphonium (E.B.), Strings (Str.), and a final unlabeled staff at the bottom. The score begins at measure 32, with a rehearsal mark at measure 125. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Percussion part is mostly silent. The Bass Clarinet part is also silent. The Trigon and Clavichord parts are silent. The Castanets part has a few rhythmic accents. The Glockenspiel part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass Drum part plays a steady quarter-note pulse. The Euphonium part plays a melodic line with eighth notes. The Strings part plays a sustained harmonic with long notes. The final unlabeled staff is silent.

ENEMIGO OCULTO

33

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 33. The score includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line starting at measure 129.
- PP.** (Percussion): Rests throughout the section.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Rests throughout the section.
- Trgl.** (Trigon): Rests throughout the section.
- Clv.** (Clavichord): Rests throughout the section.
- Cast.** (Castanets): Rhythmic pattern starting at measure 129.
- Glk.** (Glockenspiel): Melodic line starting at measure 129.
- B. Dr.** (Bass Drum): Rhythmic pattern starting at measure 129.
- E. B.** (Electric Bass): Bass line starting at measure 129.
- Str.** (Strings): Sustained chords starting at measure 129.
- Unlabeled staff:** Rests throughout the section.

ENEMIGO OCULTO

34
133

Fl.

PP.

B♭Cl.

132

Trgl.

Clv.

Cast.

132

Glk.

B. Dr.

132

E.B.

133

Str.

133

ENEMIGO OCULTO

137

Fl.

PP.

B♭Cl.

137

Trgl.

Clv.

Cast.

137

Glk.

B. Dr.

137

E.B.

137

Str.

137

ENEMIGO OCULTO

36

141

Fl.

PP.

B♭Cl.

141

Trgl.

Clv.

Cast.

141

Glk.

B. Dr.

141

E.B.

141

Str.

141

ENEMIGO OCULTO

143

Fl.

PP.

B♭Cl.

143

Trgl.

Clv.

Cast.

143

Glk.

B. Dr.

143

E.B.

143

Str.

143

The musical score for page 37 of 'ENEMIGO OCULTO' features ten staves. The top three staves (Fl., PP., B♭Cl.) and the bottom three staves (E.B., Str., and an unlabeled staff) contain whole rests. The Trgl., Clv., and Cast. staves are marked with a double bar line. The B. Dr. staff is marked with a double bar line. The Glk. staff contains a melodic line starting at measure 143, consisting of eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a final quarter note. The measure numbers 143 are indicated at the beginning of the first, fifth, and ninth staves.

ENEMIGO OCULTO

38
149

Fl.

PP.

B♭Cl.

149

Trgl.

Clv.

Cast.

149

Glk.

B. Dr.

149

E.B.

149

Str.

149

The image shows a page of a musical score for the piece "ENEMIGO OCULTO". The page number is 38, and the rehearsal mark is 149. The score includes staves for Flute (Fl.), Piccolo (PP.), B♭ Clarinet (B♭Cl.), Trigon (Trgl.), Cymbal (Clv.), Castanets (Cast.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Euphonium (E.B.), Strings (Str.), and Percussion (Perc.). The Flute, Piccolo, B♭ Clarinet, Trigon, Cymbal, Castanets, Bass Drum, Euphonium, Strings, and Percussion parts are mostly empty, indicating rests. The Glockenspiel part has a melodic line starting at measure 149, consisting of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

ENEMIGO OCULTO

152

Fl.

PP.

B>Cl.

152

Trgl.

Clv.

Cast.

152

Glk.

B. Dr.

152

E.B.

154

Str.

152

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 6 0:12:26:13

David Lara

$\text{♩} = 115$

Glockenspiel

Piano *mp*

Synth Pad *mf*

3
Glk.

5
Pno.

Pad

9
Glk.

9
Pno.

Pad

The musical score is organized into three systems, each containing three staves: Glockenspiel (Glk.), Piano (Pno.), and Pad.

- System 1 (Measures 13-16):**
 - Glk.:** Four measures of whole rests.
 - Pno.:** Measures 13-15 are whole rests. Measure 16 features a single eighth note on the staff.
 - Pad:** Measures 13-15 are whole rests. Measure 16 features a single eighth note on the staff.
- System 2 (Measures 17-20):**
 - Glk.:** Four measures of whole rests.
 - Pno.:** Measure 17 has a half note with a slur. Measure 18 has a quarter note, eighth note, quarter note, and eighth note. Measure 19 has a half note with a slur. Measure 20 has a half note with a slur.
 - Pad:** Measure 17 has a half note with a slur. Measure 18 has a half note with a slur. Measure 19 has a half note with a slur. Measure 20 has a half note with a slur.
- System 3 (Measures 21-24):**
 - Glk.:** Four measures of whole rests.
 - Pno.:** Four measures of half notes with slurs.
 - Pad:** Four measures of half notes with slurs.

ENEMIGO OCULTO

3

25
Glk. Pno. Pad

29
Glk. Pno. Pad

33
Glk. Pno. Pad

mf

ENEMIGO OCULTO

4
37

Glk.

Pno.

Pad

11

Glk.

Pno.

Pad

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 7: 0:13:45:20

David Lara

$\text{♩} = 90$

The score consists of the following parts:

- Flute:** Rests throughout the cue.
- Horn in F:** Sustained notes, marked *mp*.
- Bass Drum:** Rhythmic pattern of quarter notes and rests, marked *f*.
- Electric Bass:** Sustained notes and a rhythmic pattern, marked *f*.
- Violin:** Rests throughout the cue.
- Strings:** Sustained notes, marked *mp*.

Additional staves (5) are provided for Flute (Fl.), Horn (Hn.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), Violin (Vln.), and Strings (Str.), all marked *mp*.

ENEMIGO OCULTO

2
9

Fl.

Hn.

B. Dr.

E.B.

Vln.

Str.

13

13

13

13

13

13

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ENEMIGO OCULTO'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 2 through 9, and the second system covers measure 13. The instruments are Flute (Fl.), Horn (Hn.), Bass Drum (B. Dr.), Euphonium (E.B.), Violin (Vln.), and Strings (Str.). The Flute part features a melodic line with a fermata. The Horn part provides a sustained harmonic accompaniment. The Bass Drum part has a rhythmic pattern. The Euphonium part has a melodic line with a fermata. The Violin part provides a sustained harmonic accompaniment. The Strings part provides a sustained harmonic accompaniment.

ENEMIGO OCULTO

3

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO', page 3, measures 17-22. The score is arranged in systems for various instruments: Flute (Fl.), Horn (Hn.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), Violin (Vln.), and String (Str.).

Measures 17-22 are marked with measure numbers 17, 21, and 22. The Flute part features a melodic line with slurs. The Horn part plays a sustained harmonic accompaniment. The Bass Drum part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Electric Bass part provides a steady bass line. The Violin and String parts play sustained chords with slurs.

ENEMIGO OCULTO

4
25

Fl.

Hn.

B. Dr.

E.B.

Vln.

Str.

29

Fl.

Hn.

B. Dr.

E.B.

Vln.

Str.

ENEMIGO OCULTO

5

33

Fl.

33

Hn.

33

B. Dr.

33

E.B.

33

Vln.

33

Str.

37

Fl.

37

Hn.

37

B. Dr.

37

E.B.

37

Vln.

37

Str.

6 ENEMIGO OCULTO

Musical score for "ENEMIGO OCULTO" (measures 6-11). The score is arranged in two systems of six staves each. The instruments are: Flute (Fl.), Horn (Hn.), Bass Drum (B. Dr.), Electric Bass (E.B.), Violin (Vln.), and Strings (Str.).

Measures 6-11:

- Flute (Fl.):** Rests in all measures.
- Horn (Hn.):** Sustained notes with a slur across measures 6-11. The notes are G4 (first measure), A4 (second), B4 (third), and C5 (fourth).
- Bass Drum (B. Dr.):** Rests in all measures.
- Electric Bass (E.B.):** Rests in all measures.
- Violin (Vln.):** Rests in all measures.
- Strings (Str.):** Sustained notes with a slur across measures 6-11. The notes are G3 (first measure), A3 (second), B3 (third), and C4 (fourth).

Measures 12-17:

- Flute (Fl.):** Rests in all measures.
- Horn (Hn.):** Rests in all measures.
- Bass Drum (B. Dr.):** Rests in all measures.
- Electric Bass (E.B.):** Rests in all measures.
- Violin (Vln.):** Rests in all measures.
- Strings (Str.):** Rests in all measures.

Score

ENEMIGO OCULTO

Cue # 8: 0:16:46:01

David Lara

$\text{♩} = 85$

Panpipes

Clarinet in B \flat

Glockenspiel

Bass Drum

Acoustic Guitar

Electric Bass

Piano

Violin

Bansuri

mf

C

Em

ENEMIGO OCULTO

The musical score for "ENEMIGO OCULTO" is arranged for a large ensemble. The score is divided into systems of staves. The first system includes P.P. (Percussion), B♭ CL (Bass Clarinet), Gk. (Guitar), B. Dr. (Bass Drum), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), and E.B. (Electric Bass). The P.P. part begins with a melodic line in treble clef, marked *mp* (mezzo-piano), with a dynamic marking of 5. The B♭ CL part is silent. The Gk. part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with triplets, also marked with a dynamic of 5. The B. Dr. part provides a steady pulse with a pattern of quarter notes and rests, with dynamic markings of C and E. The Ac. Gtr. part plays a melodic line with a dynamic of 5. The E.B. part provides a bass line with a dynamic of 5. The second system includes Pno. (Piano) and Vln. (Violin). The Pno. part is silent. The Vln. part is also silent. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

ENEMIGO OCULTO

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO' page 3. The score includes parts for P.P., B♭ CL, Gk., B. Dr., Ac. Gtr., E.B., Pno., and Vln. The Gk. part features a complex triplet-based melody. The B. Dr. part includes a drum pattern with a 'C' and 'Em' label. The Vln. part starts with a *mf* dynamic marking. The P.P. part has a melodic line with a long phrase. The B♭ CL part is mostly silent. The Ac. Gtr. part has a rhythmic accompaniment. The E.B. part has a bass line. The Pno. part is silent.

13

P.P.

B♭ CL

mp

13

Gk.

13

B. Dr.

F F C C

13

Ac. Gtr.

E.B.

13

Pno.

13

Vln.

13

Vln.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'ENEMIGO OCULTO', page 4. The score is arranged in a system of nine staves. From top to bottom, the staves are: P.P. (Percussion), B♭ CL (Bass Clarinet), Gk. (Guitar), B. Dr. (Bass Drum), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Vln. (Violin), and another Vln. (Violin). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The B♭ CL part starts at measure 13 with a melodic line in G major, marked *mp*. The B. Dr. part has a rhythmic pattern of quarter notes with stems up and down, with chord symbols F, F, C, and C below. The Ac. Gtr. part has diamond-shaped symbols indicating chords. The Pno., Vln., and the bottom Vln. parts are currently silent, indicated by rests.

ENEMIGO OCULTO

17

P.P.

B. CL

Gk.

B. Dr.

Ac. Gtr.

E.B.

Pno.

Vln.

Vln.

F

G

Detailed description: This page of a musical score for 'ENEMIGO OCULTO' contains nine staves. The first staff (P.P.) is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing four whole rests. The second staff (B. CL) is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a melodic line starting at measure 17 with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4, and ending with a quarter note G4. The third staff (Gk.) is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp, containing four whole rests. The fourth staff (B. Dr.) is a single bass clef staff with a key signature of one sharp, showing a rhythmic pattern of quarter notes G2, A2, B2, and C3, with a quarter rest in the second measure. The fifth staff (Ac. Gtr.) is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, containing four diamond-shaped chords (chords) in the first four measures. The sixth staff (E.B.) is a single bass clef staff with a key signature of one sharp, featuring a melodic line starting at measure 17 with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2, and ending with a quarter note G2. The seventh staff (Pno.) is a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp, containing four whole rests. The eighth staff (Vln.) is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a melodic line starting at measure 17 with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4, and ending with a quarter note G4. The ninth staff (Vln.) is a single treble clef staff with a key signature of one sharp, containing four whole rests. The measure number '17' is written above the first measure of each staff.

Musical score for 'ENEMIGO OCULTO', page 6. The score includes parts for P.P., B♭ CL, Gk., B. Dr., Ac. Gtr., E.B., Pno., Vln., and a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a repeat sign and the number 21 at the beginning of each staff.

P.P. (Percussion): Rests throughout the measure.

B♭ CL (Bass Clarinet): Rests throughout the measure.

Gk. (Guitar): Rests throughout the measure.

B. Dr. (Bass Drum): Rhythmic pattern of eighth notes. Chords *Am* and *D* are indicated below the staff.

Ac. Gtr. (Acoustic Guitar): Chordal accompaniment with diamond-shaped notes.

E.B. (Electric Bass): Bass line with eighth and quarter notes.

Pno. (Piano): Rests in the first three measures, followed by chords in the final two measures.

Vln. (Violin): Rests throughout the measure.

Vocal Line: A melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a half note.

ENEMIGO OCULTO

7

Musical score for measures 25-28 of the piece "ENEMIGO OCULTO". The score is arranged in a grand staff with the following parts:

- P.P.** (Percussion): Four measures of rests.
- B♭ CL.** (Bass Clarinet): Four measures of rests.
- GLk.** (Glockenspiel): Four measures of rests.
- B. Dr.** (Bass Drum): Four measures of a steady eighth-note pattern. Chord markings "Am" and "D" are present under the first and third measures respectively.
- Ac. Gtr.** (Acoustic Guitar): Four measures of chords marked with diamond symbols.
- E.B.** (Electric Bass): Four measures of a bass line.
- Pno.** (Piano): Four measures, with the right hand playing chords in the third and fourth measures.
- Vln.** (Violin): Four measures of rests.
- Violoncello** (Cello): Four measures, with a melodic line in the first measure that is tied across the second measure.

29

P.P.

B♭ CL

29

Gk.

29

B. Dr.

G G7 C

29

Ac. Gtr.

E.B.

29

Pno.

29

Vln.

29

Vln.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'ENEMIGO OCULTO' on page 8. It features nine staves for different instruments: P.P. (Percussion), B♭ CL (Bass Clarinet), Gk. (Guitar), B. Dr. (Bass Drum), Ac. Gtr. (Acoustic Guitar), E.B. (Electric Bass), Pno. (Piano), Vln. (Violin), and another Vln. (Violin). The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The first three measures of the piece are shown. The B. Dr. part has a steady quarter-note pulse with a G pedal point in the first measure, a G7 pedal point in the second, and a C pedal point in the third. The Ac. Gtr. part features diamond-shaped chord diagrams in the first two measures of each measure. The E.B. part has a melodic line starting on G2, moving to A2, B2, and C3 in the first measure, then continuing with a similar pattern in the second and third measures. The P.P., B♭ CL, Gk., Pno., and the two Vln. parts are marked with a horizontal line and a fermata, indicating they are silent during this section.

ENEMIGO OCULTO

9

Musical score for measures 32-35 of the piece "ENEMIGO OCULTO". The score is arranged in a vertical stack of staves for various instruments. The instruments and their parts are as follows:

- P.P.** (Percussion): Four staves, all containing rests.
- B♭ CL.** (Bass Clarinet): One staff, containing rests.
- GLk.** (Glockenspiel): One staff, containing rests.
- B. Dr.** (Bass Drum): One staff, showing a rhythmic pattern of quarter notes with stems pointing down.
- Ac. Gtr.** (Acoustic Guitar): One staff, containing diamond-shaped symbols.
- E.B.** (Electric Bass): One staff, containing a bass line with quarter notes.
- Pno.** (Piano): Two staves (treble and bass clef), both containing rests.
- Vln.** (Violin): One staff, containing rests.
- Unlabeled Staff:** One staff at the bottom, containing rests.

Measures 32, 33, 34, and 35 are indicated by the number "32" at the beginning of each staff. The score concludes with a double bar line at the end of measure 35.

ANEXO 9. MANUAL SOBRE LOS PROCESOS DEL *FILM SCORING*

Manual sobre los procesos del Film Scoring



David Lara Torres

Contenido

1.	Introducción	2
2.	Procesos para la musicalización de un film	2
2.1	Preproducción	2
2.1.1	Reunión con el director del film	2
2.1.2	Spotting session	2
2.1.3	Temp-tracks	2
2.1.4	Cronograma	3
2.1.5	Presupuestos	3
2.1.6	Conceptualización	3
2.1.7	Consideración de tiempos	3
2.1.8	Sincronización	3
2.1.9	Click tracks	3
2.2	Producción	3
2.2.1	Composición de la música	3
2.2.2	MIDI Mock up	4
2.2.3	Grabación de la música	4
2.3	Postproducción	4
2.3.1	Mezcla de la música	4
2.3.2	Dubbing	4
2.4	Equipo de trabajo	5
2.4.1	Rol del director	5
2.4.2	Rol del productor	5
2.4.3	Rol del orquestador	5
2.4.4	Rol del editor de música	5
2.4.5	Rol del ingeniero de sonido	5
2.4.6	Estudio de grabación	5
2.5	Tips para la escritura de film music	5
3.	Procedimiento para crear un proyecto de film scoring en un DAW (Cubase 5)	8
4.	Glosario	14

1. Introducción

El campo del film scoring ha tenido un desarrollo muy notable a lo largo de la historia del cine sonoro. En la actualidad, debido a los avances tecnológicos, componer música incidental o crear una banda sonora (música para cine) para una producción cinematográfica es muy diferente a como se lo realizaba décadas atrás.

Este manual ha sido elaborado con la finalidad de ayudar al actual compositor a comprender los procesos para la creación del film scoring de manera rápida y concisa.

2. Procesos para la musicalización de un film

Para facilitar la comprensión, el proceso general para la composición de bandas sonoras será dividido en tres grupos: preproducción, producción y postproducción

2.1 Preproducción

2.1.1 Reunión con el director del film

Una vez terminada la realización del film, el director del mismo contrata a un músico compositor de confianza a quien expone sus ideas acerca del film y sus necesidades musicales. Es necesario que el compositor mire repetidas veces el film para familiarizarse con el mismo.

2.1.1 Reunión con el director del film

El spotting session es la reunión que mantienen el compositor y el director de la película para mirar juntos el film y decidir en qué momentos estará presente la música, cuánto durará en cada sección y cómo será ésta (estética, carácter, instrumentación, etc.).

2.1.3 Temp-tracks

Una temp-track o temporary track (pista temporal) es un fragmento de una obra musical preexistente que se sincroniza con el film antes de ser compuesta la banda sonora y se usa de manera referencial para dar una idea al director, montador, productor, music editor y compositor de cómo quedará la imagen con música. Puede servir también como referencia estilística (estética, tempo, instrumentación, dinámica, etc.) para el compositor.

2.1.4 Cronograma

Es importante siempre establecer un cronograma de trabajo para llevar a cabo la composición. El retraso de cualquier paso del proceso generará aplazamiento en la entrega del producto final.

La presencia de plazos y fechas límite marca una gran diferencia entre un compositor de música de concierto y un compositor de música cinematográfica, estos plazos por lo general suelen ser muy ajustados y producen en el compositor una gran presión.

2.1.5 Presupuestos

Indudablemente, la música que lleva una película se ve influenciada de modo directo por el presupuesto disponible para su producción. De eso depende si el compositor escribe su música para una orquesta sinfónica, para una orquesta o ensamble o inclusive si llega a prescindir de la grabación en directo de músicos y utiliza únicamente medios digitales. También puede combinar estos medios con la grabación real de algún solista.

2.1.6 Conceptualización

El uso de recursos estilísticos musicales, compositivos y orquestales, está dentro del proceso de conceptualización de la obra; cada elemento usado por el compositor será pieza clave para definir la idea central y el concepto del score.

2.1.7 Consideración de tiempos

El compositor necesita mirar varias veces la sección que será musicalizada. Lo más importante en este punto es obtener la sensación del tempo para el cue. A menudo, las imágenes en la pantalla sugieren ciertos ritmos, y la manera en la que las diferentes escenas han sido editadas sugieren también ciertos silencios o pacing.

2.1.8 Sincronización

Una vez que el tempo aproximado ha sido establecido, los compositores necesitan decidir donde crear puntos de sincronización, aunque muchas veces, hay cues que no los poseen y la música solo fluye a lo largo de la acción, creando también un estado de ánimo o sentimiento general. Para decidir dichos puntos, los compositores pueden hacer referencia a las notas de localización (spotting notes) y a cualquier decisión o requerimiento del director del film. Luego de que la sincronización ha sido determinada, los compositores necesitan descubrir cómo adaptar la música para que estos puntos de sincronización estén en lugares lógicos de la música, a menudo en los downbeats del compás.

2.1.9 Click tracks

Una pista de clic (click track) proporciona el tempo que el conductor y los músicos escuchan durante la sesión de grabación. Normalmente las marcas del metrónomo son medidas en beats per minute (BPM), pero para facilitar una sincronización más precisa, las pistas de clic de un film se establecen en frames per minute (FPM). En una sesión de grabación, el productor musical deberá programar o automatizar su pista de clic con los adecuados cambios de tempo.

2.2 Producción

2.2.1 Composición de la música

Se puede componer sobre la imagen a tiempo real usando MIDI o escribir toda la obra en la partitura para luego proceder a grabar cada instrumento por sección y sincronizar dicha grabación con la imagen.

2.2.2 MIDI Mock up

Un MIDI Mockup, en español maqueta MIDI, es una extensa demostración de un proyecto de grabación montado mediante samplers (muestreadores) para sustituir a los instrumentos acústicos. Permite al director o productor ejecutivo escuchar las composiciones en un entorno que se aproxima a su versión final y, por lo tanto, aprobar o modificar el proyecto antes de que el presupuesto sea comprometido a grabar los instrumentos reales.

2.2.3 Grabación de la música

La grabación se realizará dependiendo de los recursos de la producción; si ésta es MIDI se puede trabajar en un home studio, pero si la producción es profesional y los fines son mucho más ambiciosos la grabación deberá realizarse en un estudio profesional.

2.3 Postproducción

2.3.1 Mezcla de la música

Una vez grabada la música se pasa a la fase de mezcla (mix) y masterización (mastering) de la misma. El encargado es un ingeniero de sonido, muchas veces el mismo a cargo de la grabación, bajo la supervisión del compositor.

La mezcla no es independiente de la sincronía con la película, pues en ambos casos se toman muchas decisiones en función del efecto buscado con la imagen.

2.3.2 Dubbing

El término dubbing responde al proceso de mezcla final de todos los elementos de la banda sonora: diálogos (y por extensión voz en off y monólogos), ruidos, efectos especiales y música.



Film audio workflow. Tomada de LightsFilmSchool. (2013). Recuperado <https://www.youtube.com/watch?v=BWN3RIGUetk>

2.4 Equipo de trabajo

2.4.1 Rol del director

Es responsable de prever y aprobar todas las decisiones y actividades creativas de una película. Asigna funciones a especialistas de cada área (composición, edición, efectos de sonido, mezcla, etc) quienes se convierten en sus representantes y llevan a cabo sus requerimientos.

2.4.2 Rol del productor

El papel del productor es proporcionar los recursos financieros para la producción de la película. En términos generales, es el productor quien decide que personas formarán parte del equipo de trabajo de una producción cinematográfica. Rol del compositor.

2.4.3 Rol del orquestador

El orquestador es quien se encarga de transcribir completamente el boceto del compositor a la partitura orquestal para el director musical. Algunas veces toma ciertas decisiones técnicas como pueden ser duplicaciones de instrumentos en los tutti, elección de los divisi, etc.

2.4.4 Rol del editor de música

Es responsable de tomar notas a partir de lo establecido en el spotting session; asistir al compositor en la creación de notas de tiempo, click-tracks y marcas visuales, preparar el software para la sincronización de la música con la versión final de la película, estar presente y ayudar al compositor en la sesión de grabación y mezcla, editar la música ya grabada, participar en el dubbing y servir de vínculo entre el compositor y/o el director y/o el productor.

2.4.5 Rol del ingeniero de sonido

Su labor se desarrolla principalmente dentro de un estudio profesional de grabación, está a cargo de la grabación total de la música y de todos los procesos técnicos llevados a cabo dentro del estudio bajo la supervisión del compositor. Cuando la música ha sido grabada, procede a realizar la mezcla (mix) y masterización (mastering) de la misma.

2.4.6 Estudio de grabación

Es un espacio físico construido con adecuaciones acústicas para realizar grabaciones profesionales de música, ya sea a bandas, orquestas o simplemente músicos solistas.

2.5 Tips para la escritura de film music

a. **La película es lo más importante:** cualquier tipo de música que se escribe tiene que servir a la imagen, de lo contrario no se está haciendo un buen trabajo como compositor

de bandas sonoras.

b. En cualquier situación que la música esté presente, es necesario tener una razón o justificación para ello. Estos motivos pueden ser:

- La música está complementando o apoyando la acción en pantalla o el despliegue del drama que se está desarrollando.
- La música está manipulando las emociones del espectador.
- El director puede solicitar al compositor que escriba música para esconder algún error en la actuación. Cualquier otra petición debe ser cumplida ya que el compositor está trabajando para él.

c. Antes de escribir una sola nota es necesario plantearse las siguientes preguntas:

- ¿Qué está sucediendo en términos de acción y diálogos?
- ¿Dónde se establece la película en términos de tiempo y lugar?
Si se está escribiendo música para una determinada época, es una buena idea lograr componer algo que evoque una sensación de tiempo y lugar.
- ¿Quiénes son los personajes?
Es necesario conocer todos los personajes a fondo, saber cuáles son sus motivaciones dentro del film y la importancia que tienen a lo largo del mismo.
- ¿Cuáles son los momentos clave en términos de elementos de acción, interacción de personajes, líneas de diálogo, transiciones de cámara, etc?
- ¿Qué puede y qué debe ser enfatizado por la música?
- ¿Cómo debería funcionar la música?

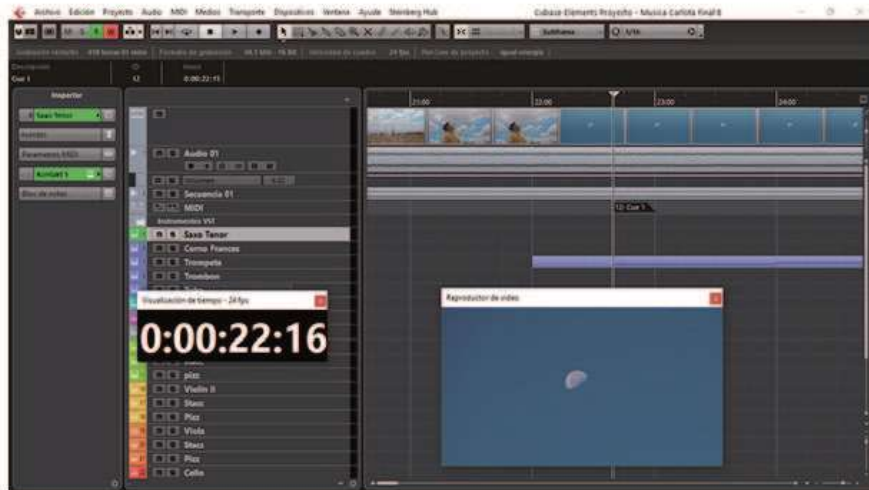
d. Decisiones que debe tomar un compositor para musicalizar una escena:

- La Instrumentación
- El Groove o Feel
- El Tempo y la métrica
- El comienzo de cada cue (music in)
- La función que cumple la música
- Las transiciones musicales
- El final de cada cue (music out)

e. ¿Dónde empezar un cue?: En general, la música comienza con mayor eficacia en un momento de énfasis cambiante. Esto podría ser expresado como:

- Un nuevo énfasis emocional o tema en el diálogo.
 - Un nuevo énfasis visual con la cámara.
 - Un movimiento de la cámara en relación con el énfasis emocional; Los movimientos de la cámara son casi siempre concebido para énfasis.
 - Una nueva acción, como un coche de conducción, una persona que sale de la sala, un policía detrás de una barrera.
 - Una reacción a algo que se ha dicho o ha ocurrido (respuesta emocional)
-

Permitir que el drama, no la edición del film, sea la motivación para empezar la música. (Karlin y Wright, 1990, p. 65).



En la imagen se puede apreciar el inicio del cue en un cambio de toma (nuevo énfasis visual con la cámara)

f. ¿Cómo empezar el cue?: El único criterio es el estilo y la naturaleza de la película y la función de la música en ese preciso momento. Se recomienda discutir esto con el director, la forma en que su composición logra el drama es un factor extremadamente significativo. (Karlin y Wright, 1990, p. 66)

g. ¿Dónde terminar un cue?:

- En el momento en que la situación dramática o acción cambia de nuevo (a un tema diferente, nivel de emoción, visual o escena).
- A veces cortar o disolver a la próxima escena se sentirá como el lugar perfecto para poner fin al cue.
- La música ha continuado durante tanto tiempo y seguir disminuirá su eficacia. A veces, terminar un cue enfatizará ligeramente el siguiente diálogo o acción.
- La música debe volver a entrar en breve, y será mucho más eficaz dramáticamente si ha habido un silencio antes de la nueva entrada.

3. Procedimiento para crear un proyecto de film scoring en un DAW (Cubase 8)

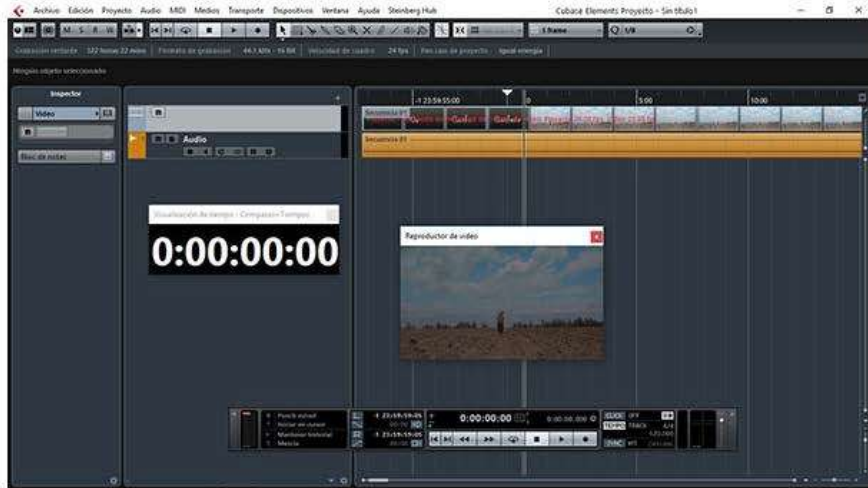
3.1. Crear un proyecto nuevo en una plantilla vacía.



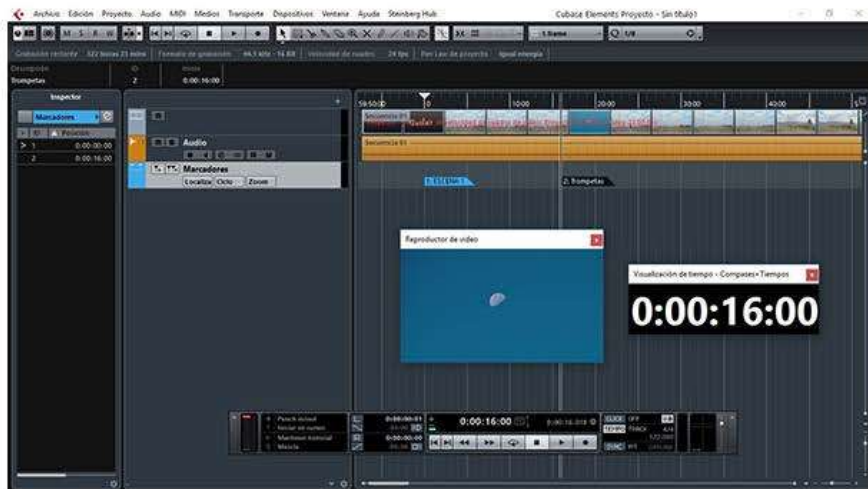
3.2. Importar el archivo de video.



3.3. Hacer coincidir el cursor con el código de tiempo según el inicio de la imagen.



3.4. Añadir una pista de marcadores para localizar cada spot o evento importante a lo largo de la película.



- 3.5. Añadir una pista de tiempo para realizar "tempo map" para establecer los bpm de cada escena o evento.



- 3.6. Hacer coincidir el evento donde empezará la música con el downbeat del metrónomo mediante la herramienta TIME WARP.



- 3.7. Decidir qué instrumentos serán utilizados de acuerdo a lo que la imagen requiera. La elección de utilizar VSTs o instrumentos reales dependerá netamente del compositor según sus fines y presupuestos.



- 3.8. Realizar la composición de acuerdo a los requerimientos del director y decisiones del mismo compositor.



- 3.9. Exportar el proyecto completo en formato Music XML o MIDI, luego, importar el archivo en un software de editor de partituras (Finale 2014, en este caso) para realizar el score final para los músicos de sesión. Se procede a corregir y arreglar la escritura de cada sección y familia de instrumentos, así como también las dinámicas, articulaciones, registro, etc.



- 3.10 Una vez que el score esté listo, se procede a la grabación de la música por parte de los instrumentistas de sesión escogidos por el compositor o productor (no fue el caso de este proyecto de composición).



Grabación en Estudio. Tomada de BHD Estudios. s.f. Recuperado de http://www.bhdestudios.com/imagenes/ProduccionMusical1_BHD.jpg.

- 3.11 Posteriormente se realiza la mezcla de los audios grabados, tomando en cuenta es espectro sonoro y frecuencias de cada instrumento.



- 12 El último paso es la mezcla de todos los componentes del film (música, diálogos, efectos de sonido, etc) lo que se conoce como dubbing.



4. Glosario

Beat: (pulso) es la unidad básica para medir el tempo.

Código SMPTE: El código de tiempo SMPTE (Society of Motion Picture and Television Engineers) es una manera estándar para etiquetar fotogramas en una pieza de video o película. Tiene el formato HH: MM: SS: FF (horas, minutos, segundos y fotogramas).

Cue: se refiere a cada pedazo individual de música a lo largo del film, puede durar segundos o minutos.

DAW: Por sus siglas Digital Audio Workstation (estación de trabajo de audio digital), se refiere a un software secuenciador que permite sincronizar la música a tiempo real con la imagen. Este software puede realizar también grabación y procesamiento digital de audio y MIDI.

Downbeat: Es el primer beat o pulso de un compás, también se lo denomina tiempo fuerte. **Beat:** (pulso) es la unidad básica para medir el tempo.

Frame: Es cada una de los miles de fotografías que pasan a través de un lente y producen ilusión de movimiento en una película.

Home studio: se refiere a un estudio de grabación casero, no profesional.

Leitmotiv: es la asociación e identificación de un personaje, situación o idea con un motivo musical que se repite y se desarrolla a lo largo de la obra.

Mickey-Mousing: Técnica usada para imitar cada acción del film a lo largo de toda, o casi toda la duración del mismo. Es un recurso usado a menudo de manera cómica.

MIDI: abreviatura de **Musical Instrument Digital Interface**, es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten que varios instrumentos musicales electrónicos, computadoras y otros dispositivos relacionados se conecten y comuniquen entre sí.

Música incidental: Es aquella que puede ser utilizada en una obra de teatro, programas de televisión, programas de radio, videojuegos, películas o alguna otra forma no necesariamente musical, reforzando una acción, imagen o escena.

Pacing: es un fragmento musical que carece de sonido.

Sampler: Dispositivo electrónico que permite registrar sonidos digitalmente para poderlos emitir mediante un controlador instalado en un instrumento musical.

Score: se refiere a la partitura donde está escrita toda la música que será grabada o interpretada por los músicos. También puede hacer referencia a la composición musical de

una producción audiovisual.

Soundtrack o banda sonora: es aquella música compuesta expresamente para una película, cumpliendo con la función de potenciar aquellas emociones que las imágenes por sí solas no son capaces de expresar.

Synch-point (punto de sincronización): Un momento en una película donde un evento visual y musical son sincronizados y empatados perfectamente.

Tempo: es la velocidad a la que se interpreta una composición musical.

Tempo map: es la automatización o programación de la pista de clic en un DAW para establecer diferentes tempos a lo largo de la composición.

Referencias

- Audissino, E. (2014). John Williams's film music. [versión electrónica]. Wisconsin, Estados Unidos: Editorial The University of Wisconsin Press.
- Borum, J. (2015). Guerrilla film scoring; practical advice from Hollywood composers. [versión electrónica]. Maryland, Estados Unidos: Editorial Rowman & Littlefield.
- Davis, R. (2000). The Complete Guide to Film Scoring. [versión electrónica]. Boston, Estados Unidos: Editorial Berklee Press.
- Díaz, G. (2011). El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual. Tesis de doctorado, Departamento de Didácticas Especiales, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, España.
- Fitzgerald, C. (2013). How to Score a Film Scene. En scorbit. Recuperado de <http://www.scorbit.org/how-to-score-a-film-scene/>
- BHD Estudios. (s.f.). Sound Desingn. Recuperado de http://www.bhdestudios.com/images/ProduccionMusical1_BHD.jpg.
- Karlin, F, Wright, R. (1990). On the track: a guide to contemporary film scoring. [version electronica]. (2ª Edición). New York, Estados Unidos: Editorial Routledge.
- LightsFilmSchool. (2013). Sound Design Tutorial For Film: Audio & Pre-Production. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BWN3RJGUetk>

