

**UNIVERSIDAD
ACADEMIA**
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

Universidad Academia Humanismo Cristiano

Facultad de Artes

Escuela de Composición Musical

Música Orquestada para imágenes en movimiento

Monografía y Portafolio para optar al grado de
Magíster en Composición Musical en Artes Escénicas y Medios Audiovisuales

Fernando Bernabé González Bravo

Profesor Guía: Santiago Astaburuaga Peña

Santiago, 15 de enero de 2020

Indice

Resumen	3
Introducción	4
Marco Teórico	5
Marco Metodológico	6
1. Capítulo 1: música, emociones e imágenes	8
1.1 Categorías de Emociones	11
1.2 Ciencia, Emociones y Música	12
1.3 Música, Texto e Imágenes en Movimiento	15
2. Capítulo 2: referentes compositivos, recursos de orquestación y sus adaptaciones	20
3. Capítulo 3: exposición de composiciones originales, elaboradas con la finalidad de musicalizar imágenes en movimiento.	30
3.1 Familia	30
3.2 Bourne Identity (Escena)	34
3.3 Fuego	40
3.4 Violet Movement	48
3.5 Velocidad	53
3.6 Nuestra Historia	56
Conclusiones	60
Referencias bibliográficas	62
Anexo- portafolio	64

Resumen

El proyecto artístico de este trabajo consiste en elaboración de 8 obras breves para orquesta sinfónica, las cuales se encuentran basadas en 2 aspectos. El primero de ellos se refiere a componer en relación a imágenes en movimiento, obtenidas preferentemente de internet, la mayoría de ellas libres de derechos de autor y otras elaboradas a través de la fusión de secuencias de imágenes de corta duración. El segundo aspecto se refiere a utilizar, a modo de modelo a seguir y a través de un proceso de adaptación, recursos orquestales utilizados por 5 referentes compositivos de renombre, y que han sido un gran aporte para el cine de Hollywood actual. El propósito final consiste en lograr evocar diversos estados emocionales en el espectador, como resultado de una asociación de música, más imágenes en movimiento. También se contempla la idea de analizar la veracidad respecto de hasta qué punto, dichas sonoridades tienen el poder para evocar emociones en cualquier tipo de público. Para el logro de este objetivo fueron utilizados diversos software, con la finalidad de imitar el sonido de una orquesta sinfónica real.

Conceptos: Adaptación, emociones, orquestación, imágenes en movimiento, argumento dramático.

The artistic project of this work consists in the elaboration of 8 short works for symphonic orchestra, which are based on 2 aspects. The first one refers to composing in relation to moving images, obtained preferably from the Internet, most of them free of copyright and others elaborated through the fusion of short duration image sequences. The second aspect refers to using, as a model to follow and through a process of adaptation, orchestral resources used by 5 renowned compositional references, and which have been a great contribution to current Hollywood cinema. The final purpose is to manage to evoke diverse emotional states in the spectator, as a result of a music association, plus moving images. The idea is also to analyze the veracity of these sonorities in terms of the extent to which they have the power to evoke emotions in any kind of audience. In order to achieve this objective, several software were used, with the aim of imitating the sound of a real symphony orchestra.

Concepts: Adaptation, emotions, orchestration, moving images, dramatic argument

Introducción

¿Existe algún sistema musical que evoque estados emocionales específicos previamente establecidos por el compositor en cualquier auditor, perteneciente a cualquiera cultura, etnia o pueblo? ¿Qué se entiende por adaptar un fragmento musical ajeno, obtenido de un referente compositivo? ¿Hasta qué punto la orquestación, o la instrumentación, tienen relación con la evocación de estados emocionales en el espectador? Las respuestas a dichas problemáticas constituyen una parte fundamental ante la cual se verá constantemente confrontado el avance de este trabajo, encontrándose todas ellas, de una u otra manera expresadas en la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo elaborar música para imágenes en movimiento, con el objeto de destacar las emociones propuestas por el argumento dramático de la obra, basándose en adaptaciones realizadas a diversos recursos orquestales, confeccionados por compositores referentes de música para cine?

De ésta forma, el objetivo del presente trabajo consiste en la elaboración de música para formato de orquesta sinfónica, basada en sonoridades obtenidas por sistemas computacionales que imiten el sonido producido por una orquesta real, con el objeto de musicalizar 8 secuencias de imágenes en movimiento obtenidas principalmente de internet, para evocar una sensación de *emoción* en el espectador. De las 8 secuencias musicalizadas y debido a los aspectos formales de este trabajo monográfico, sólo 6 se encuentran incluidas, quedando las 2 restantes como parte integrante anexa del portafolio de composiciones. La mayor parte de las imágenes en movimiento, obtenidas de diversas plataformas se encuentran libres de derechos de autor, en donde 2 de ellas fueron confeccionadas por secuencias de corta duración, anexadas en base a una labor de edición de video, y combinadas de tal forma que reflejan un argumento dramático realizado previamente. Otras 2 fueron elaboradas de manera colaborativa, en donde el resultado final es el producto de un trabajo conjunto, en lo referido al aspecto musical, y dramático emocional del argumento de la obra. El trabajo técnico musical se encuentra asistido por el análisis de diversos fragmentos pertenecientes a 5 obras de música para películas, correspondiente a 5 referentes compositivos, todos ellos de conocida trayectoria en el cine de Hollywood de los últimos años. Los fragmentos observados, sometidos a un proceso de *adaptación*, son utilizados para la elaboración de nuevo material musical a componer. Cada trabajo compuesto se encuentra acompañado por su correspondiente partitura general (*score*), escrita en base a la nomenclatura musical tradicional para

orquesta sinfónica, junto a archivos en formato MP4, los cuales contienen las imágenes en movimiento en sincronía con la música elaborada para las siguientes obras de mi autoría: Familia, Bourne Identity, Fuego, Velocidad y Nuestra Historia.

Marco teórico

Dentro del marco teórico conceptual, una de las técnicas de aprendizaje más conocidas en el arte de la música es aquella que trata acerca de la imitación. En palabras de Aristóteles: “En parte, el arte completa lo que la naturaleza no puede elaborar y, en parte, imita a la naturaleza” (Frases.mx). La fiel reproducción de un pasaje sonoro, emulando la técnica y los detalles en su máximo nivel de exigencia, proporcionan un excelente método para comprender en profundidad el tema de estudio. En este caso, dicho nivel de imitación no es posible debido a dos importantes aspectos: en primer lugar no cuento con una orquesta real. En segundo lugar esta monografía trata acerca de composición musical, por lo tanto cualquier imitación de pasajes musicales elaborados por mis referentes compositivos carece de toda posible aplicación. El concepto adecuado para dar curso a mi investigación es la adaptación, es decir la adecuación y/o transformación de los recursos orquestales esbozados en los scores elaborados por mis referentes compositivos y aplicados a mi composición musical. Dicho concepto, fundamental para este escrito, será problematizado y desarrollado en el Capítulo II.

Otro aspecto a abordar es el referido a los estados emocionales sugeridos por la música para cine, tomando como referencia el trabajo realizado por los compositores Howard Shore, creador de la música para la película “The Lord of Rings”, James Horner, compositor de la música para la película “Alien II”, Hans Zimmer, compositor de la música para la película “Gladiator”, Brian Tyler, compositor de la música para la película “Alien vs Predator” y John Powell, compositor de la música para la película “Han Solo, Una historia de Star Wars”. A través del análisis musical – orquestal de segmentos elegidos de scores de películas en las cuales han participado como compositores mis referentes compositivos, pretendo comprender de qué manera la orquesta es utilizada como un instrumento mediante el cual es posible elaborar y transmitir al espectador estados anímicos diferentes, asociados a una imagen determinada y como complemento de ésta, reforzando a través de la música aquellos aspectos del argumento dramático que aparezcan, o no, expresados a través de la imagen.

Marco metodológico

Desde una perspectiva metodológica, un importante segmento de esta monografía se centra en la adaptación de recursos de orquestación utilizados por grandes compositores de música para el cine, a un formato sonoro elaborado base a *plugins VST* (del estándar *Virtual Studio Technology*, propuesto en 1999 por la compañía alemana *Steinberg*), que permiten integrar efectos de audio e instrumentos virtuales con editores de audio, secuenciadores y sistemas de grabación basados en ordenadores, con la finalidad de imitar el sonido de una orquesta real.

Otra parte de mi investigación se encuentra avocada a la investigación documental, a través de los análisis musicales, relativos a los recursos de orquestación utilizados por mis referentes compositivos. Para ello se hace necesario contar con las partituras de director, *scores*, de orquesta de las obras a analizar, en donde se podrá examinar el uso de los instrumentos musicales, su distribución orquestal según el pasaje elegido, la densidad orquestal, la armonía utilizada, las diversas técnicas de superposición de melodías, armonización de melodías, formas de acompañamientos y otros aspectos a considerar que sean necesarios para la interpretación de la información y posterior adaptación al momento de componer música original para imágenes en movimiento.

El aspecto interdisciplinario adquiere gran relevancia al momento de emprender el fenómeno creativo desde más de una sola perspectiva. 2 de las 6 obras a trabajar han sido elaboradas con la intervención de 2 personas, con las cuales he abordado diversos puntos de vista al momento de la elaboración de material tanto musical como argumental. Las 6 obras restantes han sido videos con imágenes en movimiento obtenidas del internet, en donde no ha existido la posibilidad de llegar a acuerdos de ninguna clase con su creador, sin embargo esto plantea también la idea de cómo trabajar en base a material visual ya elaborado, sin posibilidad de modificación a mi arbitrio, lo que sigue implicando la confrontación con otro autor, en pos de un resultado satisfactorio.

Finalmente, el sistema de ensayo y error en la composición de música para imágenes en movimiento, será de gran importancia al momento de elaborar el material musical final. Es a través de la experimentación como espero poder acercarme a una forma de adaptación de recursos orquestales ajenos, que me permitan expresar a mi manera emociones relacionadas a imágenes.

Las materias a exponer en el capítulo uno tienen relación con la categorización de las emociones, en cuanto a su tipología, separadas en principales y secundarias, junto a su percepción desde el punto de vista de la ciencia y las diversas teorías respecto a su ubicación, dentro del cuerpo humano, para finalizar con su interrelación con música e imágenes en movimiento. En el segundo capítulo se plantea la manera en cómo serán tratados los recursos de orquestación, tomados de *scores* de música para películas de referentes compositivos, a través de un proceso de *adaptación*, para ser aplicados a composiciones originales. Finalmente en el tercer capítulo, serán presentadas las obras originales, las imágenes en movimiento, su argumento dramático y su tratamiento orquestal en cuanto al sistema de *adaptación* utilizado para la configuración de material musical.

Respecto de la forma de trabajo utilizada para la confección música original, ésta ha respetado principalmente los siguientes 3 pasos: primeramente identificar aquellos recursos orquestales obtenidos de mis referentes compositivos que me han parecido interesantes para abordar en mis composiciones. El segundo paso ha consistido en la configuración un listado de recursos, con el objeto de detallarlos y clasificarlos en relación a sus aspectos de dinámica, agógica, tempo e instrumentación. El tercer paso, al momento de componer música en relación a imágenes en movimiento, los he utilizado de manera adaptada a los requerimientos musicales evocados por las imágenes, junto a mi propia intuición y tomando a modo de referencia, los sistemas de categorización de estados emocionales propuestos por Henver y Peretz, adheridos a la perspectiva sugerida por José María Peñal en relación a música e imágenes en movimiento, al momento de intentar expresar una idea emocional a través de lo que para mí sería una combinación apropiada de sonoridades orquestales.

Capítulo 1- música, emociones e imágenes.

Con el objeto de comprender los alcances de esta monografía, se hace necesario establecer las relaciones existentes entre la música, las emociones y las imágenes desde una perspectiva que aporte a las interrogantes que puedan llegar a ser deducidas a partir de la pregunta de investigación. Cada vez que se indaga en el fenómeno artístico se desprende un sinnúmero de interrogantes que no siempre pueden ser respondidas de una manera satisfactoria y objetiva, ya que el arte en sí es subjetivo y su valoración e incluso definición podrían depender de diversas variables como la época, la sociedad en donde se encuentra inserto, las costumbres, los prejuicios, el idioma y las características específicas de los espectadores a los cuales va dirigido, y en general una gran cantidad de factores que dificultan una respuesta imparcial, siempre fija, estable y homogénea aplicable a todos los casos. A pesar de lo anteriormente expuesto, intentaré relacionar música con *emoción e imágenes en movimiento*, con el objeto de aplicar posteriormente dicho conocimiento a imágenes en movimiento y musicalizadas según mi propia interpretación emocional evocada por las imágenes. Para ello, comenzaré definiendo el elemento clave de este capítulo, la emoción, seguida por su interacción con la música y finalmente lo relativo a las imágenes, de tal forma de cimentar un contexto teórico sobre el cual se basará la experimentación musical contenida en los capítulos posteriores.

El campo de las emociones siempre ha sido un tema complejo. Existe una gran variedad de factores internos y externos al sujeto de estudio que influyen en la generación, la intensidad e interpretación de las emociones que éste pueda llegar a sentir en un determinado momento. Según el Real Diccionario de la Lengua Española, La emoción es “Sentimiento muy intenso de alegría o tristeza producido por un hecho, una idea o un recuerdo” (2019). Desde una perspectiva histórica, las emociones son una parte intrínseca del ser humano, existiendo una gran cantidad de intentos por definir las y formalizarlas de una manera clara y objetiva. Miriam Leav, en su artículo “Neuropsicología de la Emoción”, expone que tanto Platón como Aristóteles sustentaban que existía una intrínseca relación entre emociones buenas y malas con una moral a su vez buena o mala (Leav, 2009). Esto significaba que una persona buena debería tener emociones que representaban una moral bondadosa y comprensiva, con lo cual debía cuidarse de tener emociones negativas que pudiesen contaminar la esencia de su ser. En la opinión de Leav, esta teoría fue ampliamente aceptada durante la edad media europea, sin embargo, posteriormente, en el renacimiento, este

concepto de emociones transita desde lo “bueno” o “malo” hacia lo “neutro”, indicando la aceptación de todo tipo de emociones surgidas de todo tipo de personas, fueran ellas consideradas buenas o malas (Leav, 2009).

Con el paso del tiempo y el avance de la ciencia ha habido intentos por situar a las emociones en partes específicas del cuerpo humano. De esta manera, en la opinión puntualizada por Mariano Chóliz Montañés, en su libro *Psicología de la Emoción*, la más importante teoría respecto del área de las emociones es aquella ya expuesta por William James y Carl Lange en 1885. Ambos psicólogos expusieron ese año, aunque de manera independiente el uno del otro, sobre el origen, la naturaleza y la transmisión de las emociones. Dicha teoría afirma que la corteza cerebral recibe e interpreta los estímulos sensoriales que provocan emociones, produciendo cambios en los órganos viscerales a través del sistema nervioso autónomo y en los músculos del esqueleto a través del sistema nervioso somático. La teoría establece que las emociones son elaboradas cuando el sistema nervioso autónomo crea respuestas fisiológicas corporales, como respuesta a experiencias y estímulos externos. Tales respuestas serían, entre otras, aceleración cardíaca, tensión muscular y alteración en el ritmo respiratorio. Carl Lange afirmaba incluso que los cambios vasomotores eran las emociones (Chóliz, 2005). Por otra parte, John Marshall Reeve, en su libro *Motivación y Emoción*, sostiene que las emociones vinculan el componente subjetivo o cognitivo, al tratarse de una experiencia subjetiva que tiene un fuerte significado personal, con el componente biológico o fisiológico, que es aquel que regula la conducta del enfrentamiento de adaptación al medio a través de los sistemas autónomos y hormonales, con el componente funcional, que tiene que ver cómo una emoción una vez experimentada beneficia al individuo, y finalmente el componente expresivo o colectivo, que es el aspecto comunicativo o social de la emoción, mediante gestos o posturas que expresan y transmiten a otros (Marshall, 2010).

Con base en lo anterior, me es interesante observar cómo para muchos autores, científicos y psicólogos las emociones son originadas de manera indudable en el cerebro. Sin embargo, la sabiduría popular desde antaño y en diferentes culturas ha situado a las emociones en el corazón, siendo este órgano el principal gestor del impulso emocional. Para los egipcios antiguos, la inteligencia, las emociones y el alma residían en el corazón (Guirao, 2009). ¿Podría pensarse que la respiración, las alteraciones en el ritmo cardíaco, la tensión muscular y las mediciones efectuadas por instrumentos modernos de evaluación cerebral no sean más que reacciones a emociones originadas en el corazón? Para mucha gente, cuando vive estados emocionales de profunda tristeza,

siente una fuerte opresión en el corazón, no en el cerebro. ¿Podría ser que nuestra ciencia se encuentre frente a una interrogante aún no descubierta? Aunque me parece una pregunta interesante, es necesario recordar que este trabajo trata de música y por lo tanto, más que indagar en el aspecto fisiológico, me centraré en un panorama estético desde una perspectiva artístico - emocional.

La apreciación de una obra artística por parte del espectador es siempre variable, dependiendo de un sinnúmero de factores que abarcan los aspectos sociales, territoriales, culturales y psicológicos entre muchos otros. El Dr. en composición y musicología Tizón Díaz, opina que a través de su investigación ha explorado numerosas variables musicales y socioculturales que influyen en la percepción musical, lo que indica que no existe una universalidad al momento elaborar sistemas que vinculen objetivamente emoción y música de la misma manera para todo público. Por otra parte, Juslin y Sloboda, afirman: “Hemos podido comprobar como el campo de las emociones musicales es altamente multidimensional; factores particulares, tales como la personalidad de un individuo o sus vivencias pueden influir en la emoción percibida, así como los factores colectivos, como el propio impacto cultural”, Juslin y Sloboda, (2010).

Sin embargo, esta monografía se basa en música asociada a imágenes. Para ello José María Peñal, a través de su experiencia desarrollada en el aula, reflexiona respecto de dos tipos diferentes de música; la “música pura” y la “música cinematográfica”, pasando de un estado de imaginación y estados anímicos, a un estado de significación implícita que refuerza el argumento de una obra visual.

Según Aaron Copland (1939, p. 234), la música sirve a la imagen del siguiente modo: “Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y de lugar, subraya refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación, sirve como una especie de fondo neutro, da un sentido de continuidad, sostiene la estructura teatral de una escena y la dota de un sentido de finalidad”.

De esta manera y basado en la experimentación de José María Peñal, sumado a la perspectiva de Aaron Copland, comenzaré mi trabajo creativo, otorgando a la composición musical un status de complementación a las imágenes a trabajar, en donde ambos aspectos sumados generen un ambiente propicio para la evocación de estados emocionales en el espectador.

1.1 Categorías de emociones.

Para efectos prácticos en relación al objetivo de esta monografía, la categorización de una emoción es de suma importancia al momento de musicalizar una imagen en movimiento. En el caso del cine o la televisión, las imágenes asociadas a textos comúnmente reflejan los estados emotivos de los protagonistas en donde el rol de la música no hace más que identificar dicha emoción y realzarla. Existen otros casos en donde la imagen y el texto sugieren una emoción determinada y fácilmente identificable, sin embargo, la música evoca una emoción diferente a la visualmente expuesta, esto debido a que el director tiene un objetivo en mente distinto a aquello que tradicionalmente se espera. Un ejemplo clásico de esto podría ser la escena de la película "The Silence of the Lambs", película estadounidense de 1991 de género thriller y terror, dirigida por Jonathan Demme y protagonizada por Jodie Foster y Anthony Hopkins. En el minuto 01:16:12 existe una escena en donde el Dr Lecter, protagonizado por Antony Hopkins, un asesino y psicópata, elimina con extrema violencia a los guardias de su celda. Justo antes y después de la acción llena de intensidad y furia se escucha una suave música para piano, las variaciones Goldenberg 6 y 7, de Johan Sebastian Bach, interpretada por el pianista canadiense Glenn Gould.

Dependiendo de la naturaleza de la emoción y en la opinión de varios autores, éstas pueden llegar a ser divididas en categorías. Susana Bloch, en su libro *Al Alba de las Emociones*, las categoriza en emociones primarias y secundarias. Las primarias son aquellas constitutivas del ser humano, atemporales, aculturales y biológicamente inherentes al ser humano. Corresponden al enojo, la alegría, el amor erótico, la ternura, el miedo y la tristeza. Las emociones secundarias son sociales, culturales, aprendidas, aquellas que tienen como base una combinación de las emociones primarias, en donde se encuentran el resto de las emociones, tales como la vergüenza, los celos, la ironía, el placer, la diversión, etc. (Bloch, 2013). Existe también otro tipo de clasificaciones, como las que plantea Paul Ekman en su libro *An Argument for Basic Emotion*, y que se refieren a las emociones de fondo, que derivan de las emociones primarias y que influyen en las acciones de las personas, tales como el sentirse entusiasmado, o el sentirse desanimado. Ekman también incluye la clasificación de las emociones sociales, las cuales necesitan para su manifestación un mínimo de dos personas que interactúen. En esta clasificación se encontrarían los celos, la gratitud, determinados tipos de envidia, etc. (Ekman, 1992). ¿Por qué debería ser importante realizar una clasificación de emociones al momento de abordar este trabajo? Una escena con imágenes en

movimiento puede llegar a evocar más de una emoción. La imagen nocturna de un individuo que corre a una lejana distancia de la cámara por una calle vacía, puede evocar la sensación de peligro, o de stress, también podría evocar la sensación de alegría por haber recibido por una noticia inesperada y gratificante, o simplemente podría tratarse de una práctica de ejercicio cotidiano. El acompañamiento musical adecuado bien podría llegar a aportar importante información al espectador respecto del estado emocional del protagonista. En el caso de una película que cuenta con un argumento dramático, existe un director que indica al músico compositor respecto del estado emocional de una escena en particular. En mi caso, las escenas con imágenes en movimiento seleccionadas para este trabajo no vienen con un director asociado que me indique cuál es el contexto emocional que la imagen debe destacar. Por esto me resulta de suma importancia poder catalogar, clasificar y finalmente decidir cuál es la emoción que creo más conviene realzar, a veces, dentro de muchas posibilidades, para la imagen en movimiento elegida, siendo posible que distintos tipos de emociones, desde una perspectiva de sonoridades, podrían llegar a tratarse de distinta manera. A modo de ejemplo, una escena con imágenes en movimiento de violencia callejera en una noche de invierno, sería tratada probablemente con abundantes pasajes en *fortissimo*, figuras rítmicas rápidas y cambios de ritmo imprevistos, de manera diferente a una imagen romántica de una pareja que camina por un bosque en primavera, en donde la orquesta posiblemente interpretaría sonidos de larga duración, con dinámica *piano* o *mezzoforte*, y pasajes con melodías lentas, con ritmo suave y previsible.

1.2 Ciencia, emociones y música

Para nadie es un secreto que música y emociones se encuentran íntimamente relacionadas, en donde dependiendo de la cultura, formación e individualización del oyente la música evocará en éste sensaciones de variada intensidad. El profesor Stefan Koelsch, neurólogo y profesor de psicología de la música en la Freie Universitat Berlin, afirma que existen comunidades africanas que tienen sistemas basados en música como una forma de solución de pequeños conflictos entre personas.

Ellos tienen lo que sería para nosotros un tribunal, y cuando dos personas se encuentran en conflicto deben cantar sus diferencias, ya que al cantar es mucho más difícil que alguien pueda mentir, es decir, que estas comunidades utilizan la música como un sistema para la

solución de dificultades entre personas. Se sabe que la música activa las áreas del cerebro que se encargan de la imitación y la empatía. Son las zonas donde se encuentran las neuronas espejo que actúan reflejando las acciones e intenciones de los otros como si fueran propias, de tal forma que podemos sentir el dolor de los otros, su alegría o tristeza e imitar sus acciones. Somos criaturas musicales de forma innata desde lo más profundo de nuestra naturaleza, la razón sería, aparte de que la música activa el aspecto social, que se necesita de esa capacidad para aprender a hablar, a través de la imitación de las sonoridades musicales producidas por el lenguaje de los padres. (Koelsch, 2000)

¿Podría esto implicar que, si somos criaturas musicales de forma innata, los sentimientos y emociones generados a partir de estímulos musicales podrían ser parte de algún tipo de instinto primigenio no catalogado como tal? Desde esta perspectiva, las emociones generadas por la música podrían encontrarse en un impulso interior y compartido con el resto de las personas, especialmente si conforma uno de los aspectos fundamentales en el desarrollo del lenguaje.

Según el Dr Koelsch, desde la perspectiva de la actividad cerebral a desarrollar a través de la música, los estudios han comprobado que interpretar la música mientras en forma simultánea se lee una partitura constituye una de las actividades más complejas que pueda realizar el cerebro humano. En este acto intervienen el lóbulo parietal, los lóbulos occipitales, el cerebelo, la corteza motora y premotora, el hipocampo y la corteza prefrontal, todo de manera junta y simultánea¹ (Koelsch 2000). Prosiguiendo dentro del área de la investigación científica, el Dr. Charles J.Limb hizo un experimento con músicos de jazz al momento en que improvisaban algo que nunca antes habían interpretado. El experimento se hizo dentro de una máquina de resonancia magnética. Los scanner revelaron que una zona del cerebro llamada corteza prefrontal medial se llenaba de actividad

¹ Los lóbulos occipitales son el centro de nuestro núcleo central del sistema visual de la percepción. Reciben información visual de esta área, desde donde esta información va a otras zonas cerebrales que se especializan en temas como la identificación de palabras. El cerebelo es una región del encéfalo cuya función principal es de integrar las vías sensitivas y las vías motoras. El cerebelo integra toda la información recibida para precisar y controlar las órdenes que la corteza cerebral envía al aparato locomotor a través de las vías motoras.

La corteza motora es aquella que comprende las áreas de la corteza cerebral responsables de los procesos de planificación, control y ejecución de las funciones motoras voluntarias.

La corteza premotora, es la encargada de guiar los movimientos y el control de los músculos proximales y del tronco.

El hipocampo es una estructura del cerebro embutida profundamente en el lóbulo temporal de la corteza cerebral. Es una parte importante del sistema límbico, de una región cortical que regula el estímulo, la emoción, el aprendizaje y la memoria.

La corteza prefrontal es una región del cerebro que constituye, aproximadamente, el 30% de la corteza cerebral. es la parte anterior de los lóbulos frontales del cerebro y se ubica por delante de las áreas motora y premotora. Esta región cerebral está involucrada en la planificación de comportamientos cognitivamente complejos, en la expresión de la personalidad, en los procesos de toma de decisiones y en la adecuación del comportamiento social adecuado en cada momento. Se considera que la actividad fundamental de esta región cerebral es la coordinación de pensamientos y acciones de acuerdo con metas internas. (Paulsen.F 2018).

durante la improvisación, y esa parte del cerebro se activa cada vez que se relata una experiencia autobiográfica. En relación al mundo del Jazz, el Dr. Limb dice:

Muchos opinan que al momento de improvisar cada músico cuenta su propia historia, reflejando así un sentimiento de identidad personal que va con la improvisación, en donde las zonas creativas se vuelven activas y el cerebro deja de censurarse. Esta combinación de áreas de autoexpresión intensificada con las zonas de autocensura e inhibición reducidas es lo que se descubrió que se relaciona con la improvisación, (Koelsch, 2000).

En mi opinión, esto no es más que la sensación de libertad que buscan la mayoría de los músicos de jazz al momento de elaborar una improvisación musical, en donde la creatividad no siente, o no debería sentir límites para su expresión. En el caso de un músico de jazz, probablemente intentará dejar fluir su creatividad al límite en este momento, sin embargo a menudo las dificultades técnico instrumentales, de interpretación, de velocidad de la obra, de cantidad de acordes por compás y de búsqueda de variaciones motivicas, sumado a un intento de elaboración de aumento de tensión musical durante la improvisación, pueden llegar a limitar el acto creativo, incitando en ocasiones incluso un fuerte sentimiento de miedo ante la improvisación sobre pasajes complejos en una obra. Recuerdo que en mi época como estudiante de jazz tuve a algunos compañeros de estudio que padecían incluso pánico escénico, condición que, según el centro de trastornos de ansiedad y pánico Amadag, consiste en “miedo cervical manifestado ante determinadas situaciones sociales, que lejos de tratarse de un temor leve es algo que para muchos resulta muy incapacitante en determinadas circunstancias vitales” (Amadag, 2018). Esto significaría que las conclusiones del Dr. Limb podrían no ser aplicadas a una totalidad de músicos de jazz, sino más bien a un determinado grupo de músicos que reúnen condiciones específicas y aparentemente ideales al momento de improvisar.

Dentro de los aspectos emocionales que vinculan música y emociones, existe una característica que pareciera darse de preferencia entre los profesionales de la música y los melómanos, esto es la capacidad de disfrutar con música de difícil comprensión para el resto del público, el cual no se da el tiempo necesario para intentar descifrar formas de expresión musical atípicas, o bien, que al escucharlas sienten rechazo al no percibir ningún placer inmediato. En palabras del músico y compositor británico Sting:

El cerebro es un músculo y a menudo me siento atraído por la música que es difícil porque es un rompecabezas y se me hace muy interesante el poder descifrarlo. La primera vez que

asistí en New York a un concierto de Thelonius Monk me pareció que su música se encuentra al límite del entendimiento. Posteriormente, cuando la entendí comencé a disfrutar de esa música amarga y angulosa (Sting, Redes 105, 2000).

La experiencia de Sting la he vivido a menudo en mi área profesional. En mi caso creo que esta característica de disfrutar con aquello que musicalmente nos pueda parecer en un principio “amargo y anguloso”, no necesariamente queda establecido de manera exclusiva para música de difícil comprensión, sino que de cualquier tipo de música desconocida para el oyente, incluso música simple y repetitiva que nos ha parecido desagradable cada vez que la hemos escuchado de manera obligada, es decir en la calle, al abordar un taxi, en alguna fiesta de vecinos en donde la música suena a alto volumen y hasta altas horas de la noche, e incluso también podría ser de mano de los músicos que abordan el metro de Santiago. Después de haber escuchado de manera obligada y repetida una misma canción, o un estilo musical en particular que en un principio me pareció desagradable, he constatado que con el paso del tiempo dicha sonoridad ha pasado a formar parte de los tantos aspectos familiares que rodean mi vida cotidiana, llegando a aceptar, e incluso disfrutar de aquella música que antaño me pareció irritante. Cuando Sting habla de “comprender” música compleja, ¿no sería preferible hablar de “acostumbrarse” a sonoridades nuevas, sean éstas complejas, sencillas o incluso en un principio irritantes?

1.3 Música, texto e imágenes en movimiento.

Existe un anhelo por parte de algunos músicos y científicos para poder identificar y catalogar la reacción emocional del oyente ante estímulos musicales específicos. Comprendo que el método científico exija la comprobación de la tesis basada en la reproducibilidad y la repetitividad de los resultados, sin embargo, en el caso de la música, creo que este intento es muy difícil de enmarcar dentro de parámetros objetivos que abarquen grandes áreas de nuestra sociedad, en donde cada vez que se repita el estímulo musical se obtenga exactamente la misma respuesta emocional por parte de un muy diverso grupo de personas. A pesar de lo anteriormente descrito, creo que la relación “música – emoción” puede ser reforzada agregando un nuevo ingrediente adicional que guíe de una forma más certera la respuesta emocional en el auditor: me refiero a la presencia de las imágenes, las cuales al dotarlas de movimiento y texto argumental conforman un trío que facilitaría el proceso emocional en el público. Este trío compuesto por música, imágenes en movimiento y

texto, hace ya muchos años que forma parte de nuestro entorno cultural, comenzando con el teatro de antaño, luego el cine, la televisión y el internet actual. El texto dicho con palabras, o escrito en una pantalla involucra al cuerpo del actor a través de señales específicas que son perfectamente perceptibles para el observador atento: se trata de profesionales que representan estados emocionales con su gesto, sus movimientos, sus actitudes y su actuación en general. Dependiendo de la intensidad de la emoción, estas señales corporales podrían ser entre otras, cambios en los rasgos faciales como el enrojecimiento de la cara, cambios en la tensión muscular, cambios en la respiración y en general cambios en el carácter que nos comuniquen a través de la imagen de la persona observada una gran cantidad de información respecto de su estado emocional. El hecho de comprender a través de la imagen lo que otro está sintiendo no significa llegar a sentir necesariamente lo mismo, sin embargo, si agregamos texto y música a la escena, posiblemente nos acercaremos en un mayor grado a sentir en parte el estado emocional que el actor nos quiere hacer experimentar. Partiendo de esta base, la música de cine sí que logra los resultados emocionales esperados en la audiencia, previamente solicitados por parte del director de cine hacia el compositor, en donde este último obtiene resultados emocionales basados a menudo en “clichés musicales”, que producen en el oyente los estados emocionales anteriormente previstos. En este sentido, José María Peñal, en su libro *¿Cuál debe ser la función de la música con relación a la imagen?* (2010), a través de su experiencia desarrollada en el aula, reflexiona respecto de dos tipos diferentes de música; la “música pura” y la “música cinematográfica”, pasando de un estado de imaginación y estados anímicos, a un estado de significación implícita que refuerza el argumento de una obra visual. De la misma manera, y en la opinión de Aaron Copland, la música sirve a la imagen del siguiente modo:

Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y de lugar, subraya refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación, sirve como una especie de fondo neutro, da un sentido de continuidad, sostiene la estructura teatral de una escena y la dota de un sentido de finalidad (Copland, 1939, p. 234).

Según Fernando Guaza, dentro de este nuevo concepto moderno las relaciones que se establecen entre música e imagen pueden ser analizadas y clasificadas dentro de su uso en cine, televisión, teatro, en multimedia, en la calle y sitios públicos. Respecto de las funciones que puede adoptar la

música en relación con la imagen se encuentran el Leit motiv, función estructural, temporal, descriptiva, emotiva, ambiental, significativa e implícita (Guaza, 2009)².

Aun así, existe una tendencia por parte de grupos de científicos y músicos para enmarcar resultados emocionales de manera objetiva como producto de estímulos musicales específicos, todos ellos independientes de texto o imágenes. Uno de estos intentos por clasificar y enmarcar emociones en relación a música sin considerar imágenes ni textos partió ya en 1936 con la psicóloga estadounidense Kate Hevner Mueller, quien publicó un estudio en donde se medía la respuesta emocional de voluntarios de estudio ante estímulos musicales de obras compuestas por maestros como Debussy, Mendelssohn, Paganini, Tchaikovsky y Wagner. Los resultados del estudio fueron catalogados en ocho grupos de emociones similares (Flores-Gutierrez, 2008).

El siguiente es el sistema Hevneriano de categorización de emociones propuesto en 1936

1. Espiritual, elevado, asombrosamente inspirador, digno, sagrado, sobrio y solemne, serio
2. Patético, triste, trágico, melancólico, frustrante, depresivo, pesado, oscuro
3. Soñador, flexible, sentimental, nostálgico, anhelante, lastimoso
4. Lírico, sin prisa, satisfactorio, sereno, tranquilo, quieto, calmado
5. Humorístico, juguetón, caprichoso, imaginativo, pintoresco, animado, delicado, luminoso, gracioso
6. Alegre, jubiloso, feliz, brillante
7. Regocijado, altísimo, triunfante, dramático, apasionado, sensacional, agitado, excitante, impetuoso
8. Vigoroso, robusto, empático, marcial, pesado, majestuoso, exaltado (Hevner, p. 294).

² Leit motiv: se identifica una idea musical con una idea extramusical, una melodía con un paisaje, objeto concreto o abstracto (Guaza, 2009).

Estructural o narrativa: en donde la propia música forma parte de aquello que se está contando (Guaza, 2009).

Temporal: aporta o modifica ritmo a la imagen (Guaza, 2009).

Descriptiva: imitar determinados espacios con los elementos de la música a partir de estereotipos, Ej: nerviosismo con música rápida, tristeza en tonalidad menor y ritmo lento, etc (Guaza, 2009).

Emotiva o expresiva: evoca un estado de ánimo, identificando elementos de la música con sensaciones, Ej: terror con violines y flautas en tonos sobreagudos (Guaza, 2009).

Ambiental, viva o ilustrativa: la música se emplea para crear un clima subjetivo, Ej: tenso o romántico, aportando otro tipo de contenidos a partir de los elementos de la música tales como el ritmo, la tonalidad, el tempo, la orquestación etc. (Guaza, 2009).

Significativa: música que anticipa un cambio en el ambiente que no se registra simultáneamente en la imagen (Guaza, 2009).

Implícita o diegética: se hace audible lo que ocurre en la escena, E.J. Alguien tocando el piano (Guaza, 2009).

La caracterización expuesta por Henver supone términos propios y comprensibles para la sociedad europea alemana de la tercera década del siglo XX, términos no universales, en donde cualquiera de sus conceptos, como podría ser “altísimo” podría tener un significado completamente distinto a su traducción entendida por personas de otra parte del mundo, aunque coetánea en época. Ya en tiempos recientes y basado en el trabajo de Henver, la investigadora y profesora de psicología de la Universidad de Montreal, Isabelle Peretz ha publicado en 1998 un trabajo realizado con voluntarios que reaccionaron ante diversos estímulos musicales, en donde los aspectos de tempo y modalidad mayor o menor de la obra interfiere en la respuesta emocional de los mismos.

Los resultados de la respuesta emocional de los sujetos de estudio fueron divididos en cuatro categorías:

1. Modo menor y tempo lento confieren una valencia emotiva negativa y una dinámica débil que es percibida como triste.
2. Modo menor y tempo rápido provoca un sentimiento de ira o temor.
3. Modo mayor y tempo rápido provocan alegría.
4. Modo mayor y tempo lento provocan sosiego.

La psicóloga Peretz no es la única que cree que la reacción emocional a estímulos musicales puede medirse de manera objetiva, al respecto José Luis Díaz (2010), en su escrito *Música, lenguaje y Emoción*, opina que “Si se habla desde la historia, se ha identificado que las tonalidades mayores y los tiempos rápidos causan alegría, las tonalidades menores y los tiempos lentos causan tristeza, y las disonancias³ producen ansiedad y miedo” (Díaz, 2010).

Desde mi punto de vista, el que estos trabajos basados en estudios de opinión de individuos ante estímulos musicales diversos que excluyen actuación, texto e imágenes, demuestren una objetividad en el resultado, no significa que sean completamente seguros al momento de utilizarlos con el objetivo de componer música. Es posible que exista una tendencia emocional al escuchar cierta sonoridad previamente establecida, pero en el caso de no estar apoyada por texto o imágenes esta tendencia podría verse ampliamente modificada al depender de otros aspectos típicos de toda obra musical al que dichos estudios no parecen hacer mención, tales como, la dinámica, la interpretación, la orquestación, la instrumentación los aspectos generales de los auditores como su entorno social, cultural, la época o el país, las experiencias y vivencias que ha tenido durante su vida

³ La disonancia es una cualidad de tensión inherente entre dos sonidos o al interior de un acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre dos o más notas.

y además los aspectos anímicos personales en el momento en que la experiencia fue realizada. Dicho de otra forma, los tempos lentos en modalidad menor sí que podrían llegar a causar una respuesta emocional específica en el oyente, siempre y cuando éste pertenezca a cierta cultura acostumbrada a relacionar ciertas sonoridades con ciertos estados emocionales, a cierto grupo social, siempre y cuando sean compuestos, interpretados, orquestados e instrumentados de formas muy específicas y difíciles de definir, aspectos sometidos a una gran cantidad de variables que necesitarían para cada emoción una muy larga y compleja definición musical objetiva.

¿Existe algún lugar en donde todos estos factores se mezclen en la medida apropiada para lograr en el espectador un estímulo emocional previamente dirigido? Creo que sí, y ese lugar es el cine, la televisión y sus derivados actuales. El motivo por el cual la música de cine es exitosa en cuanto al logro de estados emocionales es debido a que nosotros hemos sido acostumbrados durante años, a menudo toda nuestra vida, a asociar determinadas sonoridades orquestales con determinados estados emocionales, como un subproducto de la costumbre que comenzó con la música europea, clasificada por científicos como Herver y otros y posteriormente reforzada por imágenes en movimiento, texto y palabras. Es justamente debido a esta acción de acostumbramiento a nivel casi inconsciente del cual la mayoría de nosotros participa, que en mi trabajo he decidido incluir a la imagen en movimiento con el objeto de configurar un todo en donde música e imagen trabajen de manera simultánea y dirigida hacia la evocación de estados emocionales previstos en el espectador. Dentro de este contexto y para los alcances de esta monografía, el texto hablado no será una prioridad en mi exposición, esto debido a que se trata de un trabajo primordialmente musical. Sin embargo tampoco será completamente excluido de mi trabajo, ya que al estar en forma de subtítulos junto a la proyección de las imágenes, posiblemente ayudaría en la forma de un ingrediente más en el logro de la obtención de una respuesta emocional específica por parte del espectador. Para lograr este efecto emocional, me basaré fundamentalmente en el acostumbramiento que ya tenemos la mayoría de nosotros debido al cine de Hollywood, el cual ha contribuido en gran medida a acostumbrarnos desde niños a asociar ciertas combinaciones sonoras principalmente orquestales con emociones específicas. Son estas combinaciones de sonoridades las que pretendo deducir, basándome para ello en recursos orquestales de referentes compositivos que trabajaré en los capítulos posteriores de esta monografía, con el objeto de realizar mi propia interpretación en música de las emociones que según mi parecer puedan llegar a evocar las imágenes elegida.

2. Capítulo 2 – referentes compositivos, recursos de orquestación y sus adaptaciones.

El objeto de este capítulo consiste en explicar la manera de visualizar cada obra compuesta, en relación a la imagen en movimiento y en el uso de los recursos orquestales, adaptados, obtenidos de los referentes compositivos abordados en esta monografía. El propósito final es contribuir a evocar un estado emocional en el espectador, como producto de la suma de imágenes en movimiento más música. Sin embargo, me será imposible asegurar el éxito de dicho estado emocional en todo espectador, debido a los argumentos expuestos en el capítulo uno. El estado emocional musicalmente propuesto para cada imagen en movimiento será el resultado de mi personal perspectiva emocional expresada en música, acción que no puede asegurar un resultado equivalente para el auditor. En suma, las sonoridades que representen los estados emocionales que intento transmitir a través de la orquesta virtual, son aquellas que tradicionalmente han sido abordadas, empleadas, manejadas y manipuladas por el cine de Hollywood por largos años y que probablemente se encuentran en el inconsciente de muchos de nosotros, quienes hemos crecido bajo la influencia de esta mega empresa cinematográfica. Para asegurar el traspaso del estado emocional, desde mi interpretación emocional personal hasta el espectador, es que me ayudaré de la categorización de emociones propuesta por el sistema Hevneriano y posteriormente expandido por Isabelle Peretz, adheridos a la perspectiva sugerida por José María Peñal en relación al tratamiento de imágenes en movimiento relacionadas con música, expuesto en el capítulo I.

Si bien he propuesto que dichos sistemas no son seguros al momento de expresar estados emocionales en cualquier auditor, en cualquier época y para cualquiera cultura, creo que las sonoridades de Hollywood los han utilizado exitosamente al momento de agregar imágenes en movimiento, texto y acostumbriamiento en la audiencia como integrantes adicionales a la música, para conseguir un efecto sensitivo en un auditorio perteneciente a una cultura acostumbrada al cine. Con el objeto de destacar estados emocionales en las obras a componer para esta monografía y desde una perspectiva técnica, la categorización de Henver y de Peretz recibirá por cada categoría un tratamiento orquestal similar, esto significa que, al momento de observar la categorización N°1 de Henver: “*espiritual, elevado, asombrosamente inspirador, digno, sagrado, sobrio y solemne*”, su tratamiento orquestal en sí será muy similar para todos sus componentes, pero diferente a la clasificación 5 de la misma autora: “*humorístico, juguetón, caprichoso, imaginativo, pintoresco, gracioso*”. De la misma manera será tratada la clasificación de Isabelle Peretz, con la diferencia que no siempre seguiré su consejo propuesto para el de tratamiento armónico de los segmentos a

musicalizar, esto debido a que intentaré que la armonía de mis trabajos tenga un matiz más libre, producto de atender a la sugestión intuitiva evocada por imágenes en movimiento, más que a seguir las reglas de un sistema preestablecido.

Para trabajar las composiciones originales basadas en imágenes en movimiento, elaboradas para el presente trabajo he recurrido a recursos orquestales de segmentos elegidos de obras para música de cine compuesta por 5 referentes compositivos. La obra del compositor Howard Shore, en la música para la película “*The Lord of Rings*” estrenada en el año 2001, fue elegida para este trabajo debido a la variedad de estados emocionales que implica un argumento dramático que fluye desde el amor hasta el pánico, lo que deriva en el uso de una copiosa diversidad de estilos musicales, con marcadas diferencias en la orquestación abordadas entre una y otra obra, el uso de una gran cantidad de músicos que incluían a la Orquesta Filarmónica de Londres, múltiples agrupaciones instrumentales, varios coros y solistas vocales e instrumentales, que requerían una agrupación de músicos que oscilaba entre 230 y 400 músicos. Los recursos orquestales utilizados en este trabajo fueron elegidos de los sub temas: *Prologue, The Days of the Ring, Mount Doom y The Shire*.



Ilustración 1
El Señor de los Anillos

Ilustración 2
Howard Shore

Ilustración 3
Elenco

En el caso de la música para la película “*Alien II*”, estrenada en el año 1986, del compositor James Horner, fue elegida debido a la atmósfera de terror que exige el argumento dramático de la obra, lo que implica el uso de elementos orquestales tales como cluster en acordes interpretados por bronces, melodías armonizadas por semi tonos descendentes a partir de la voz principal, líneas de *glissandos* en sentidos ascendentes y descendentes ejecutados de manera simultánea junto a una

gran variedad de matices orquestales repentinos e inesperados que apoyan a la sensación de pánico reflejada por sus protagonistas.



Ilustración 4
Alien II, El Regreso



Ilustración 5
James Horner



Ilustración 6
Escena

Un caso similar ocurre con la música para la película “*Alien vs Predator*”, estrenada el año 2004, con el tema elegido “*Requiem*”, elaborado por el compositor Brian Tyler, consiste en una obra que si bien su argumento dramático contiene marcadas similitudes con “*Alien II*”, su tratamiento orquestal es distinto, en donde Tyler utiliza la orquesta con una gran cantidad de unísonos y doblajes a la octava en muchas filas de instrumentos que ejecutan el mismo ritmo de manera simultánea, lo que se traduce en determinados pasajes, como si la orquesta fuese tratado como un único gran instrumento de percusión.



Ilustración 7
Aliens Vs Predator



Ilustración 8
Brian Tyler



Ilustración 9
Escena

En el caso de la música para la película “*Gladiator*”, estrenada el año 2001, en los sub temas “*The Battle*” y “*Barbarian Horde*”, del compositor Hans Zimmer, ganadora de un globo de oro a la mejor banda sonora, fue elegida por los marcados contrastes orquestales que demanda el argumento dramático, que van desde la fineza con que en ciertos pasajes la orquesta evoca la decepción y tristeza, hasta la ira y la violencia expresada a través de un lento y progresivo *crescendo* en donde toda la orquesta participa. Para el caso de esta obra, es el uso del piano como

instrumento acompañante, que aparece casi inadvertido dentro de las sonoridades orquestales, un elemento interesante para ser adaptado en las composiciones originales.



Ilustración 10
Gladiator



Ilustración 11
Hans Zimmer



Ilustración 12
Escena

Finalmente un solo recurso orquestal ha sido tomado y posteriormente adaptado de la música para la película estrenada el año 2018, “*Han Solo, Una historia de Star Wars*”, compuesta por John Powell. Este es un recurso que contiene figuras rítmicas rápidas y siempre en *forte* o *fortissimo*, utilizado en la cinta cada vez que sus personajes evocan emociones épicas o heroicas.



Ilustración 13
Han Solo, A Star Wars History



Ilustración 14
John Powell



Ilustración 15
Elenco

Lo anterior no significa que las 6 composiciones originales se basen exclusivamente en los recursos orquestales de los compositores expuestos, ya que he utilizado un sinnúmero de otros recursos obtenidos de muchos músicos que no aparecen en esta monografía, así como también una gran cantidad de material sacado de textos de música, de orquestación, instrumentación y estudios musicales en general realizados en diferentes épocas de mi crecimiento como aprendiz en la música. Sin embargo, he extraído de las obras de referencia aquello que me pareció interesante y apropiado para trabajar, a través de la adaptación del recurso orquestal a la composición de mis obras.

En consecuencia, la primera pregunta que se desprende sería: ¿Qué es un recurso de orquestación? La respuesta a dicha interrogante no parece fácil de responder, ya que aparentemente existe un margen difuso entre la línea que separa el recurso orquestal de la instrumentación y de la composición musical, tres distintos aspectos que normalmente avanzan de manera simultánea en la configuración de lo que se entiende por “orquestar”. Una de las definiciones que más me ha atraído dice lo siguiente:

En la nomenclatura española se hace distinción entre la orquestación, entendida como el arte de la combinación de los instrumentos de la orquesta, y la instrumentación, definida como la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición. Visto de manera más simple y práctica, orquestar es crear una partitura para los instrumentos de una orquesta. Por extensión, el término “orquestación” puede emplearse también en el contexto de la música de cámara e incluso de la música coral o para piano solo, pues la intención última de la orquestación, en cuanto al equilibrio, el color y la textura, es común a la música en general. Sin embargo, por sus raíces etimológicas e históricas, la orquestación es el arte de componer para la orquesta. (Diccionario Enciclopédico, *Latham* 2008, p.1135)

De la cita anterior se desprende que, al involucrar una orquesta de por medio, orquestar y componer son dos aspectos difíciles de separar. Por otra parte, instrumentar parece apartarse de la confusión, sin embargo el arte de orquestar contiene a la instrumentación y a la composición musical en su interior, siendo en ciertos casos y para ciertos fragmentos de una obra, aspectos difíciles de abordar por separado. Es por este motivo que he considerado que desde mi perspectiva, un recurso de orquestación será un medio, una fuente o un suministro de información musical extraído de una orquesta tradicional y relativo a un timbre, o a una amalgama de timbres instrumentales diversos que me permitan expresar en términos artístico musicales un motivo rítmico-melódico, frase o idea musical de mi autoría, para ser aplicada, a través de un proceso de adaptación a los instrumentos de mi orquesta virtual. En relación a lo anteriormente descrito, y para los efectos de esta monografía, un recurso de orquestación estará visualizado como una herramienta de trabajo, un mecanismo de labor que se encuentra desprovisto de contenido emocional. A modo de ejemplo; el recurso orquestal referido a la armonización de una melodía por intervalos de tercera y sexta, aunque haya sido obtenida de un pasaje de referencia con un carácter emocional “épico”, constituirá un utensilio de trabajo que bien podrá ser aplicado al pasaje de una composición original para un segmento con

carácter emocional “triste”, siempre y cuando se adapte para ello a través de la modificación de diversos parámetros musicales sin que por esto pierda su esencia, para el caso citado, que continúe tratándose de una armonización melódica por intervalos de tercera y sexta.

Ilustración 16, James Horner, *Gladiator*, Compases 55 y 56, Cornos Armonizados por 3 y 6.

Ilustración 17, Tristeza, Obra Original, Compases 22 a 24, Violines 2,3 y Violas Armonizan Mayoritariamente por 3 y 6.

En el siguiente ejemplo, el recurso orquestal se encuentra referido al timbre producido por la suma de diversos instrumentos pertenecientes o no a la misma familia instrumental. Ambos ejemplos son, a primera vista, diferentes y no parecen tener similitudes motivicas, sin embargo, el recurso se encuentra referido a la amalgama tímbrica producida al momento de sumar las sonoridades realizadas por una fila de cornos más trompetas.

Ilustración 18, Howard Shore, *The Lord of the Rings*.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fh) and Trumpet (Tr). The Flute part is written in bass clef and the Trumpet part is written in treble clef. The score consists of two staves. The Flute part starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and a final whole note chord. The Trumpet part starts at measure 49 with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and a final whole note chord. The key signature has one flat (Bb).

Ilustración 19, Fuego, Obra Original.

La segunda pregunta que se deduce de los fragmentos expuestos sería ¿qué se entiende por el concepto de “adaptación de un recurso orquestal”?

La primera adaptación del trabajo se centra en el traspaso de recursos de orquestación utilizados por grandes compositores de música para el cine, a un formato sonoro elaborado base a sonidos elaborados por computación, con la finalidad de imitar el sonido de una orquesta real. Utilizar VST y sistemas computacionales puede ser en mi opinión, riesgoso. El peligro radica en que estos sistemas tienen la capacidad para apartarse de la realidad de una manera asombrosa y a arbitrio del compositor. Es así como a través del control de volumen individual que cada instrumento virtual tiene, el sonido de una sola flauta en registro bajo en un pasaje determinado podría llegar a sonar a mayor volumen que todo el resto de la orquesta tocando simultáneamente, suponiendo que se programe para ello. De forma similar una tuba podría interpretar una nota durante 5 minutos sin necesidad que el “intérprete” tuviese que pausar para volver a tomar aliento. Estos sistemas permiten al orquestador moderno realizar trucos que no son posibles de elaborar con músicos reales y por lo tanto ofrecen la posibilidad de alejarse del tratamiento normal aplicado a una orquesta real, trayendo consigo la sensación de que se está trabajando en una agrupación en donde sus integrantes no son personas, y por lo tanto se corre el riesgo de pérdida de “humanidad” en el producto final. Esta no es la manera con la que quisiera trabajar, pues mi objetivo es que aquello que escriba pudiese ser interpretado alguna vez por una orquesta real sin tener que necesariamente efectuar correcciones obligatorias a pasajes determinados, o por lo menos reducir esta eventualidad lo más posible.

Score

AGRESIVIDAD

Comp: Fernando González Bravo

♩ = 152

Picc

Fl

Cl

Fg

Fh

Tr

Trb

Tuba

Snare

Ilustración 20, Agresividad, Fragmento de Obra Original, Escritura Tradicional.

Una segunda adaptación serían variaciones en la instrumentación. Al respecto, según el *Diccionario Enciclopédico de la Música Oxford*, el término instrumentación significa “la asignación de los timbres instrumentales a las diferentes partes o líneas de una composición musical” (Oxford, 2010). La decisión de cuál instrumento interpretará cuál línea es de suma importancia en toda orquestación y queda definida no sólo por la capacidad del instrumento para interpretar un pasaje específico, sino que también del carácter que ofrece la sonoridad del instrumento elegido en relación a aquello que se desee expresar. Dicho de otra forma, posiblemente sería atípico otorgar una fina, frágil y romántica línea instrumental a un grupo de trombones apoyados por una tuba en un registro grave, situación que implicará cambios en los instrumentos, incremento en la cantidad de instrumentos o reducción en la cantidad de instrumentos. Lo anterior también implica que en ciertas obras y debido al carácter otorgado por la imagen, en asociación al aspecto emocional buscado, no será siempre necesario el empleo de la orquesta completa en cada composición, quedando ésta en algunos casos severamente reducida en cuanto a la cantidad de instrumentos.

FAMILIA 3

The musical score for 'FAMILIA' consists of eight staves. The top staff is for Flute (Fl), followed by Oboe (Ob), Clarinet (Eh), and Flute (Fh). The Piano part is shown in two staves (treble and bass clef) with chord symbols: B(maj)7, D(maj)7, C-7, F(maj7(b5)), and B7(b9). Below are Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Contrabasso (Cb). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *mf* and *f*.

Ilustración 21, Familia, Obra Original.

Una tercera adaptación será referida a todo lo que implique variaciones en la tonalidad, dinámicas, tempo, agógicas y articulaciones presentes en los scores originales al momento de utilizarlos a modo de guía para la elaboración de material musical original⁴.

Una cuarta adaptación será la posibilidad de utilizar en una misma obra original, combinaciones de recursos de orquestación tomados de diversos referentes compositivos. Considerando que el objetivo de esta monografía es destacar el aspecto emocional a través de la música al momento de acompañar imágenes en movimiento, no habrá ningún límite para la combinación de recursos orquestales tomados de dos o más referentes compositivos, e incluso de

⁴ Tonalidad: significa "Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental" (Oxford 2010).

Dinámica: "Aspecto de la expresión musical relativo a la variación del volumen del sonido" (Oxford, 2010).

Tempo de la obra: su definición traducida del italiano "Tiempo", significa la velocidad a la que se ejecuta una pieza musical.

Agógica: es un "Término introducido por Hugo Riemann (*Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig, 1884) para describir la acentuación requerida por la naturaleza de una frase musical particular y no por el pulso métrico regular de la música (acentuación métrica) (Oxford, 2010).

Articulación: "se refiere al grado de separación de cada sonido en la ejecución de notas sucesivas" (Oxford, 2010).

otros no presentes en esta monografía como sujetos de estudio. De hecho, creo que es muy poco probable tomar recursos orquestales que no hayan sido utilizados antes por los grandes maestros de la antigüedad, excluyendo aquellas posibilidades sonoras que brinda la computación y que no son posibles de interpretar por una orquesta real.

Es importante hacer mención que dentro de mis objetivos, en ningún caso ha sido hacer un plagio, copia o duplicado de los pasajes originales analizados. El término plagio se define en el *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* como la acción de “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias” (RAE, 2017). Es justamente por este motivo que me he centrado en adaptaciones de orquestaciones de obras, es decir variaciones en los recursos orquestales y en ningún caso en las composiciones de los referentes compositivos, con lo cual me he ocupado de no hacer imitaciones de temas, ni frases ni semifrases, ni motivos compositivos originales obtenidos de las partituras de estudio.

Hoy en día creo que me sería imposible intentar siquiera componer sin la influencia de ningún músico. Es muy probable que en el trabajo final se encuentre no sólo la influencia de los compositores elegidos para cada obra, sino que además una multitud de otros compositores no mencionados en esta monografía y que juegan un importante rol en el aspecto compositivo en líneas generales. También es posible que alguna composición pueda llegar a sonar “en el estilo de”, cosa que sería de gran agrado para mí por el solo hecho de intentar un acercamiento musical a la distancia respecto de los grandes maestros que he admirado por tanto tiempo. Al respecto, en el siguiente capítulo serán abordadas las adaptaciones de los recursos orquestales tomados de los compositores de referencia y aplicados a mis 6 composiciones musicales, junto a una exposición del argumento dramático de cada obra y su relación con los estados emocionales, evocados por la secuencia de imágenes en movimiento.

3. Capítulo 3 – exposición de composiciones originales, elaboradas con la finalidad de musicalizar imágenes en movimiento.

En las siguientes composiciones se muestra un total de 23 recursos orquestales tomados de los referentes compositivos que integran esta monografía. Dichos recursos, sometidos a un proceso de adaptación, aparecen explicados en cada obra tan sólo una vez, lo que no implica que hayan sido sólo una vez utilizados. En cada composición existen por lo general, varios recursos adaptados y repetidos en otras obras, sin embargo, y con el objeto de no redundar en material musical ya expuesto, será considerada tan sólo una muestra por cada recurso orquestal utilizado.

3.1 Familia

El contenido del video⁵ muestra a una pequeña niña que entrega una carta a su padre, en donde le expresa el amor y admiración que siente por él, sin embargo también le revela estar consciente de las mentiras de su padre respecto a tener un trabajo estable, no pasar hambre y no estar constantemente cansado debido a los esfuerzos que debe realizar, según escribe, “por causa de ella”. El video termina con una frase escrita en subtítulos llena de esperanza, que fue extirpada de este trabajo. Al momento de extraerla, la obra finaliza quedando situada dentro de una atmósfera de sacrificio, dolor, esfuerzo y desesperanza, sin embargo la vida continúa sustentada por el amor existente entre sus dos personajes principales, sin ninguna próxima solución aparente a la problemática situación de sus vidas.



Ilustración 22
Familia

Ilustración 23
Video: Mi Papa me Miente

Ilustración 24
Escena

⁵ El nombre original del video es “Mi papá me miente”, spot grabado en Tailandia y elaborado por la compañía de seguros *MetLife* y lanzado en el año 2017 a través del proyecto español “Gestionando Hijos”, cuyo objetivo es colaborar con padres y madres en su labor educativa. El anuncio termina con la frase “el futuro de un niño merece todos los sacrificios. Todos tenemos sueños para nuestros hijos. Comparte el tuyo con nosotros y podrá ser realidad” (MertLife, 2017), segmento que fue extirpado del video por motivos publicitarios que no tienen cabida en esta monografía.

Familia es el único video en esta monografía que contiene texto explicativo como apoyo al argumento dramático, por lo cual la adición de las imágenes en movimiento, más el texto descrito, ofrecen al espectador una clara situación de aflicción, desdicha, miedo al futuro, inseguridad, todos estados emocionales negativos que oprimen el corazón de los protagonistas y que me han inducido a una clara y definida línea de composición musical acorde a dichas emociones. La música no contempla la orquesta sinfónica en su totalidad debido al carácter íntimo de su contenido, quedando configurado por la familia de cuerdas, piano, un fragmento de la familia de maderas, y corno francés. La obra podría dividirse en 4 grandes secciones. La primera de ellas se extiende desde su inicio hasta el minuto 56 (compás 18) y muestra a un padre y su hija paseando por un parque, en donde se destaca principalmente el amor entre sus personajes, segmento abordado por toda la agrupación musical. La segunda parte inicia en el mismo punto, cuando el protagonista lee la carta de su pequeña hija y se entera de que ella comprende la complejidad de la vida de su padre.

Gradualmente comienzan a aparecer las maderas agregando fuerza a una situación de aflicción y desesperanza, hasta la llegada del clímax en la tercera parte, ubicado en el minuto 02:59 (compases 44 y 45), en donde los personajes se abrazan en un emotivo gesto de amor y apoyo mutuo a pesar de la difícil situación por la que atraviesan. El clímax se encuentra abordado tan sólo por el violín y la viola con sonidos largos y agudos, para luego pasar a la última sección, en donde se re expone el segmento inicial de la primera parte, indicando que todo sigue igual que antes, mientras los personajes caminan desapareciendo a la distancia.

La atmósfera sensible que a mi parecer mejor coincide con el sistema propuesto por Henver para categorización de emociones, se corresponde con el N° 2; *“patético, triste, trágico, melancólico, frustrante, depresivo, pesado, oscuro”*, en combinación con el sistema propuesto por Peretz correspondiente al N°1; *“Modo menor y tempo lento confieren una valencia emotiva negativa y una dinámica débil que es percibida como triste”*. Es en base a esta categorización que he intentado hacer coincidir un tempo relativamente lento, especialmente a partir del compás 19, en donde inicia el drama emocional, y la velocidad de la obra desciende desde negra 70, hasta negra 54. Con el empleo de notas largas y acompañamientos lentos en general, desaparecen las maderas y el corno, el piano interpreta una lenta línea melódica descendente, acompañada solo por las cuerdas en sonidos largos.

Uno de los recursos orquestales utilizados en esta obra consiste en la disposición de melodías armonizadas por intervalos de tercera descendente y homorrítmica en relación a una línea

melódica establecida. (Fig.1). Cada tercera será siempre un intervalo diatónico a la tonalidad reflejada en el segmento correspondiente al trozo de estudio. La técnica acepta que en ocasiones, y debido a motivos armónicos específicos, las terceras puedan pasar a cuartas o incluso a tritonos. En el caso de Familia, dicho recurso es empleado a menudo en las cuerdas y en los oboes a lo largo de la obra. Para ello el tratamiento ha sido siempre el mismo, realizar *divisi* por 2 en la sección, otorgar a al instrumento superior una línea melódica y su armonización a la tercera diatónica descendente en el instrumento inferior.

Fig. 1, Familia.

En este ejemplo, el recurso ha sido empleado en violines, violas y violoncelos. Se encuentra tomado del compositor James Horner, en la música de la película *Aliens II – Futile Escape*, Fig.2, en donde el recurso aparece en el piano, en la mano derecha.

Fig. 2, James Horner, *Alien II*.

La adaptación desde el recurso original al ejemplo citado en Familia se encuentra en el ámbito de la instrumentación, al momento de traspasar la técnica desde la mano derecha del piano a violines y violas, en la cantidad de instrumentos y al traspasar el recurso 3 veces, del piano a una fila de violines en *divisi*, violas en *divisi* y violoncelos en *divisi*. También existe una adaptación en el gesto descendente que aparece en las corcheas en Familia y que no ocurre en *Alien II*, en este caso, la esencia del recurso se encuentra en la armonización por terceras descendentes y homorrítmicas a partir de cada corchea, y no en la línea descendente del motivo.

Un segundo recurso presente en Familia, (fig. 1) se encuentra basado en la obra *Futile Escape*, de la película *Aliens II*, El Regreso, en los compases 80 hasta 82, (Fig. 3).

fig. 3, James Horner, *Alien II*.

En este lugar se presenta un sonido a modo de pedal agudo interpretado por blancas con puntillo ligadas con el sonido F5 y en velocidad de negra 140 en los violines 1, con independencia de los violoncelos y el contrabajo, quienes de manera simultánea ejecutan figuras rítmicas diferentes. Ambos recursos han sido adaptados en relación a su carácter, al traspasar la atmósfera de terror presente en *Alien II*, a una atmósfera de tranquilidad, armonía emocional y paseo familiar en el segmento musicalizado de Familia. En dicho cambio de carácter ha sido empleado la categoría propuesta por Henver en el N°4: “*lírico, sin prisa, satisfactorio, sereno, tranquilo, quieto, calmado*”, en tempo relativamente lento con el objeto de provocar sosiego.

Un tercer recurso, radica en una extensión de la armonización por terceras, consistente en integrar un intervalo de sexta descendente, calculada desde la voz líder y de manera homorrítmica, debajo de la tercera que ya acompaña a la melodía principal. La técnica indica que ambos intervalos descendentes son diatónicos a la tonalidad del segmento, para lo cual se hace necesario el empleo de 3 instrumentos, o bien, 3 filas de instrumentos (fig.4). Esta técnica de armonización por intervalos de 3 y 6, también soporta en ocasiones y debido a situaciones armónicas específicas, las siguientes posibilidades: 3 y 6; 3 y 5; 4 y 6.

Fig.4, Familia.

Dicho recurso presente en Familia se encuentra tomado del compositor Howard Shore, en la obra *The Lord of the Rings – The Days of the Ring*, Fig.5. Es importante señalar que en Familia la técnica se encuentra adaptada, ya que los intervalos aparecen desde el más agudo hasta el más grave expresados como línea melódica, tercera inferior y sexta inferior. En el caso de *The Days of the Ring*, aparecen expresados como línea melódica, sexta descendente y decena descendente (Fig. 5).

Fig. 5, Howard Shore, *The lord of the Rings, The Days of the Ring*.

Familia es una obra impregnada tristeza, que en este caso ha sido reforzada por la adición de subtítulos. La música cumple la función de realzar dicha atmósfera emocional, auxiliándose para ello en la perspectiva sugerida por José María Peñal, en relación a música e imágenes en movimiento, al momento de expresar emociones a través de lo que creo, sería una combinación apropiada de sonoridades orquestales.

3.2 Bourne identity (escena)

Las imágenes obtenidas para este trabajo corresponden a un fragmento de una escena de la película de suspenso y acción *The Bourne Identity*, estrenada el 14 de Junio del año 2002, basada en la novela homónima de Robert Ludlum, dirigida por Doug Liman, protagonizada por Matt Damon y Franka Potente. El fragmento de 01:44 minutos puede dividirse en 2 secciones: la primera de ellas, desde su inicio y hasta el minuto 01:15 aprox, consiste en una persecución policial, en donde los protagonistas huyen en automóvil por las calles céntricas de una ciudad europea, perseguidos por autos y motocicletas policiales. La segunda sección, comenzando alrededor del minuto 01:15, inicia cuando los personajes principales logran burlar a la policía ocultándose en un lugar seguro y apartado de sus perseguidores.



Ilustración 25
The Bourne Identity

Ilustración 26
Escena

Ilustración 27
Elenco

En este fragmento he intentado plasmar 2 formas distintas de tratamiento orquestal. En la primera parte, las emociones que me han evocado la consecución de imágenes son el nerviosismo, intensidad, ansiedad, peligro y miedo, emociones que encuentran su reflejo en la categorización dada por Henver en el punto N°7: *“regocijado, altísimo, triunfante, dramático, apasionado, sensacional, agitado, excitante e impetuoso”*, combinadas con el catálogo emocional de Peretz en su número 2 *“modo menor y tempo rápido provoca un sentimiento de ira o temor”*. Si bien no toda la obra está basada en un modo menor, si coincide el aspecto del tempo rápido. Para destacarlas he elegido el empleo de un tempo de negra = 152, con una gran cantidad de figuras rítmicas aceleradas, abundante percusión, uso de bronces en registros agudos y ritmos de acompañamiento con cambios variados y repentinos. En contraste, la segunda parte evoca al relajó, aflojamiento y tranquilidad, características emocionales que coinciden con la categoría de Henver en su punto N° 4: *“lírico, sin prisa, satisfactorio, sereno, tranquilo, quieto, calmado”*, junto al sistema de Peretz N°4, *“Modo mayor y tempo lento provocan sosiego”*. Dichas emociones las he intentado expresar, nuevamente en líneas generales, en base al cese de la percusión y los bronces, el empleo de notas largas en las cuerdas, una línea melódica suave interpretada por tan sólo una madera, el oboe y un abrupto descenso en la velocidad de la obra en compás 62, que va desde negra 152 hasta negra 70.

El primer recurso orquestal tratado se encuentra en el minuto 00:13 y consiste en una sonoridad obtenida de la amalgama sonora producida por los timbales en las notas C3 y G3 en ritmo de corcheas, reforzando las mismas notas interpretadas simultáneamente por los violoncelos y los contrabajos a la octava. El efecto contiene un gran poder, al momento de reforzar una nota a través de la triplicación del sonido por parte de violoncelos, contrabajos y los timbales, que agregan un efecto de ataque percusivo a cada nota. Dicho recurso fue tomado del compositor Howard Shore, en *The Lord of the Rings – Mount Doom*, Fig. 6.

Fig.6 Howard Shore, *The Lord of the Rings, Mount Doom*.

La adaptación al recurso en la fig. 7 consiste en la variación rítmica de los 3 instrumentos comprometidos, además de que los violoncelos y los contrabajos se encuentran al inicio de cada compás doblados a la octava, con el objeto de producir un efecto de profundidad, a la vez que de definición de notas.

Fig.7, Bourne Identity.

Un segundo recurso inicia en el compás 25 y aparece repetido varias veces a lo largo de la obra (Fig. 9). Consiste en la rápida repetición de un mismo sonido en cuartinas interpretado por las trompetas, a menudo complementado por los cornos en *staccato* o *marcato* y en dinámica de *forte* o *fortissimo*. La idea original está tomada de la obra Han Solo, una historia de *Star Wars*, compuesta por John Powell (Fig. 8). En el caso de *Bourne Identity*, utilizo dicho recurso con el objeto de producir en el espectador una sensación de nerviosismo, actividad e intranquilidad, al momento de repetirlo repetidas veces durante el desarrollo de la obra. La adaptación al recurso se encuentra preferentemente en la instrumentación, al variar la cantidad de instrumentos comprometidos y también en el tipo de figuras rítmicas utilizadas, pasando de tresillos a cuartinas.

Fig. 8, John Powell, *Han Solo*, una historia de *Star Wars*.

Fig. 9, Bourne Identity.

El siguiente recurso consiste en una idea basada en un sentido melódico de contrapuestos, tomados de la obra *Futile Escape*, de la película *Alien II*, del compositor James Horner. En este segmento, Horner escribe líneas melódicas en forma de *glissandos* ascendentes y descendentes para la familia de las cuerdas, en donde los violines 1 y 2 ascienden, mientras que de manera simultánea, la viola 1, el violoncelo y el contrabajo interpretan *glissandos* descendentes (Fig. 10)

Fig.10 James Horner, *Futile Escape*.

Esta idea de contraposición en el sentido de melodías simultáneas ha sido adaptada a *Bourne Identity*, compases 45 a 48, en donde las flautas, complementadas por los violines y las

violas en *divisi*, interpretan un marcada línea descendente en contraposición con las trompetas en *divisi*, que interpretan un ciclo repetitivo de acordes ascendentes por cada compás, mientras de manera simultánea los trombones, la tuba, los violoncelos y los contrabajos complementan el sentido ascendente de trompetas (Fig. 11). La adaptación del recurso original se encuentra en el modo de escritura en cuanto a rítmica y alturas en *Bourne Identity*, además de la distribución de las líneas melódicas en más de una familia instrumental.

12 THE BOURNE IDENTITY (Escena)

The musical score for 'THE BOURNE IDENTITY (Escena)' is presented in a multi-staff format. The top two staves are for Piccolo (Picc) and Flute (Fl), both starting at measure 45. The next two staves are for French Horn (Fr H) and Trumpet (Tr). The following two staves are for Trombone (Tbn) and Tuba. The bottom four staves are for Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb), all starting at measure 45. The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and a strong sense of counterpoint between the different instrumental families.

Fig. 11, Bourne Identity.

El objeto del recurso, al utilizar líneas melódicas contrapuestas, simultáneas y compuestas por notas rápidas y con timbres distintos intenta reforzar la idea emocional de nerviosismo, intensidad, peligro y miedo reflejados por las imágenes en movimiento.

Un último recurso expuesto hacia el final de *Bourne Identity*, utilizado con la finalidad de provocar un cambio en el espectador que va desde el nerviosismo hacia la calma y la sensación de que el peligro ha cesado, se encuentra desde el compás 60 en adelante, en donde una melodía lenta interpretada por el oboe se encuentra acompañada solamente por la familia de cuerdas, las cuales interpretan la armonía con ritmos principalmente lentos y sonoridades largas, con el objeto de evocar una sensación de reposo y contraposición a la sección anterior rápida, frenética, cambiante y con el uso de la orquesta completa (Fig. 12).

The image displays a musical score for the piece 'Bourne Identity'. It consists of four staves. The top staff is for the English Horn (Eng H), showing a melodic line with a long note. The bottom three staves are for the string family: Violin I (VI), Viola (Vla), and Cello (Cb). These staves show a harmonic accompaniment with long notes and ties, indicating a slow, sustained texture. The score is in 4/4 time and starts at measure 60.

Fig. 12, Bourne Identity.

Este recurso ha sido tomado, de manera variada, del compositor Howard Shore, en la película *The Lord of the Rings – Prologue* (Fig. 13). La principal adaptación, dejando de lado el aspecto armónico, consiste en el uso del instrumento solista, en donde en *Prologue* la melodía principal se encuentra interpretada por voces contralto y reforzada levemente por una flauta. Según Peretz, el empleo de tempo lento, que yo interpreto como acordes compuestos por sonidos largos y ligados, provoca sosiego en el auditor.

The image shows a page of a musical score for the Prologue of 'The Lord of the Rings'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, it is labeled 'Mistfesson - 55' and 'Canto'. The instruments listed on the left are Flute 1, Choir (with parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass), Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The choir part includes lyrics in a fictional language: 'Mistfesson - 55'. The string parts are marked with 'pp' (pianissimo) and feature long, sustained notes.

Fig. 13, Howard Shore, *The Lord of the Rings*, Prologue.

3.3 Fuego.

Fuego es un trabajo elaborado de manera interdisciplinaria en conjunto con la estudiante de la Escuela de Danza de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano Loreto García Lizama.⁶ El contenido interdisciplinar abarcó diversos aspectos del área coreográfica, el acompañamiento musical y el argumento dramático de la obra. El trabajo entero se encuentra basado en el concepto de “aparecer y desaparecer”.



Ilustración 28
Fuego

Ilustración 29
Ataque

Ilustración 30
Extinción

El argumento elaborado consiste en una historia ficticia que se desarrolla en el mes de Junio en Guinea, entre Kindia y Mamou en el continente africano. La oscuridad lo abarca todo, no hay estrellas y la tierra está reseca. Enormes nubes negras abarcan el páramo, hace mucho que no llueve y la sequía es extrema, la poca vegetación que alguna vez hubo ha pasado a dejar una gran

⁶ La obra fue grabada en video al término de la asignatura de Danza, para estudiantes del magister en Composición para Medios Audiovisuales del primer semestre del año 2018.

cantidad de cadáveres vegetales que cubren toda la región. De improviso y en medio de la oscuridad salta un rayo que cae sobre un pequeño arbusto seco. Una pequeña llama de fugo, aparece en el centro del arbusto. Lentamente esta llama naciente lucha por subsistir, a veces crece, a veces decrece, no queda claro si sobrevivirá o no. Loreto, quien representa el naciente fuego aparece recostada y tapada por un velo, sus movimientos son incipientes e inseguros, intenta levantarse pero cae varias veces. Lentamente la llama comienza a expandirse y fortalecerse, abarcando a otros pequeños arbustos cercanos y a un árbol seco en la cercanía. Loreto ha tomado conciencia de su existencia transformando su miedo en seguridad. Lentamente comienza a sentir su poder abrasador, ahora está de pie y empieza a moverse danzando de tal forma que demuestre expansión en forma circular, abarcando lentamente más y más territorio. La bailarina danza frenéticamente, demostrando su potestad y abarcando cada vez más. Sus emociones son de seguridad y señorío sobre todo lo que toca, ahora es ama y señora de la noche. Loreto siente que su luminiscencia ha opacado al sol, que no se atreve a despuntar, sus movimientos son rápidos, energéticos y abrazan todo lo que existe. En un momento inesperado, Loreto mira al cielo y demuestra miedo, se encuentra inmóvil y protege su cabeza. Desde la oscuridad comienzan a caer las primeras gotas de lluvia. El fuego intenta seguir danzando, pero cada vez pierde más y más energía, sus movimientos son inseguros y torpes, abarcan cada vez menos espacio, demuestra miedo y agonía en su danza, la muerte y desaparición es inevitable.

En líneas generales, la obra puede dividirse en 2 secciones. La primera de ellas, desde el inicio y hasta el clímax, simbolizado por las primeras gotas de lluvia cayendo sobre el fuego en el compás 91, consiste desde una perspectiva orquestal, en un constante crescendo lento y ascendente en cuanto a línea de tensión, que acompaña una forma de danza que comienza tímidamente y avanza hasta lo frenético en el clímax de la obra. Para lograr dicha gradación escalar fue requerida la orquesta completa. Aquí los estados emocionales son extremos y van desde el miedo hasta la conquista del poder y la fuerza sin límites. Dichas características se corresponden a estados emocionales que catalogados desde la perspectiva de Henver serían los puntos N°2; *“Patético, triste, trágico, melancólico, frustrante, depresivo, pesado, oscuro”*, en combinación con el sistema de Peretz N° 1; *“modo menor y tempo lento confieren una valencia emotiva negativa y una dinámica débil que es percibida como triste”*. Este segmento desde el inicio de la obra y hasta el compás 31 se encuentra en tempo relativamente lento, con negra 72, abunda la rítmica de sonidos largos y melodías lentas. Posteriormente, y ya dirigido hacia el clímax de la obra, a partir del compás

55 aparece una aceleración en el pulso, llegando hasta negra 152, con rápidas melodías que en líneas generales, rara vez contienen figuras rítmicas inferiores a la cuartina. Este segmento bien encuentra su equivalencia en la clasificación de Henver en el N°7; “*Regocijado, altísimo, triunfante, dramático, apasionado, sensacional, agitado, excitante, impetuoso*”, en combinación con Peretz en el N° 3; “*modo mayor y tempo rápido provocan alegría*”.

La segunda parte, iniciando en el compás 92 y reduciendo su tempo en compás 103 a negra 54, simboliza la inevitable desaparición del poder de las llamas ante la fuerza de la lluvia, orquestada tan solo por la familia de cuerdas, la tuba y la rítmica, lenta y profunda sonoridad del bombo taikos, empleado a modo de un corazón agonizante que lentamente extingue su palpar, volviendo la orquestación nuevamente a características similares al inicio de la obra.

El primer recurso orquestal consiste en la sonoridad producida por la amalgama de timbres procedentes de la familia de cuerdas más la familia de maderas en una sucesión de sonidos rápidos. Este recurso es empleado en Fuego en su primer compás (Fig. 14), y está tomado de la música de la película *Aliens II – Futile Escape*, del compositor James Horner (Fig. 15). Una primera adaptación consiste en que en Fuego gran parte de los instrumentos interpretan líneas unísonas y en *Futile Escape* los instrumentos interpretan sonidos verticales separados entre sí por intervalos de semitonos a modo de cluster. Una segunda adaptación consiste en que en el ejemplo de Horner se aprecia un ostinato rítmico, que se repite mucho más que los 2 compases descritos, sin embargo dicha idea no ha sido empleada en Fuego.

Fig. 14, Fuego, Inicio.

Fl. 1
f

Fl. 2
f

Ob. 1
f

Vln. I

Vln. II

Vln. III

The image shows a musical score for six staves. The top three staves are for Flute 1, Flute 2, and Oboe 1, each starting with a dynamic marking of 'f'. The bottom three staves are for Violin I, Violin II, and Violin III. All staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with stems pointing upwards.

Fig. 15, James Horner, *Futile Escape*.

Un segundo recurso es el timbre obtenido al mezclar instrumentos de la familia de cuerdas más la familia de bronce marcando acordes, expuesta en Fuego entre los compases 23 y hasta 30, (Fig. 16). Este recurso sonoro se encuentra inspirado en el compositor Howard Shore, en la música de la película *The Lord of the Rings – The Shire* (Fig. 17). La adaptación del recurso se encuentra en que en Fuego las cuerdas llevan el peso de la melodía, armonizada y figurada en todo momento, basada en los acordes expuestos por los bronce.

Fh

Tr

Trb

Tuba

VI

Vla

Vlc

Cb

The image shows a musical score for seven brass instruments: Fhorn, Trumpet, Trombone, Tuba, Violin I, Viola, and Violoncello. The score is in 4/4 time and marked 'mf'. The brass instruments play sustained chords, while the strings play a melodic line. The string parts include a 'div.' (divisi) marking. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Fig. 16, Fuego.

Fig. 17, Howard Shore, *The Lord of the Rings*, *The Shire*.

Dentro del mismo pasaje anterior, (fig. 16), se encuentra otro recurso consistente en el empleo de una nota pedal grave interpretada por los contrabajos en ritmo de redondas ligadas, mientras sobre él las cuerdas interpretan una melodía armonizada. El recurso ha sido inspirado en el compositor Hans Zimmer, para la música de la película *Gladiator – The Battle* (Fig. 18).

Fig. 18, Hans Zimmer, *Gladiator*, *The Battle*.

El siguiente recurso, utilizado varias veces a lo largo de la obra, se puede ejemplificar entre los compases 52 hasta 54, consistente en la interpretación de notas rápidas y repetidas por parte de los violoncelos y los contrabajos, ambas filar en *divisi* por 2, interpretando las mismas notas, pero a la octava (Fig. 19), ya que, aunque visualmente ambas líneas parecen idénticas, el contrabajo es un instrumento octavador, por lo tanto un unísono es producido tan sólo entre violoncello 2 con contrabajo 1. El recurso se encuentra inspirado en el compositor Brian Tyler, en la música de la película *Aliens vs Predator – Requiem* (Fig.20). La adaptación al recurso consiste en que en *Aliens vs Predator* la técnica se encuentra aplicada a casi la totalidad de los instrumentos de la orquesta, siendo que en Fuego fue adaptada a tan solo violoncelos y contrabajos.

Fig. 19, Fuego.

Fig. 20, Brian Tyler, *Aliens vs Predator, Requiem*.

Otro recurso expuesto en Fuego, entre los compases 91 y hasta el 102 consiste en el empleo de acordes *cluster* en violines y violas, con dinámica creciente desde *pianísimo* y hasta *fortísimo*, en un *glissando* ascendente constante y parejo, repetido 3 veces y abarcando 4 compases cada vez (Fig. 21). El recurso fue tomado del compositor James Horner, para la música de la película *Aliens II – Futile Escape* (Fig. 22). La adaptación consiste en que en Fuego se trata de un acorde *cluster* que se desplaza de manera ascendente, en comparación con *Futile Escape* en donde se trata de líneas melódicas tratadas en *glissando* ascendente y luego descendente y que no configuran el mismo efecto *cluster* anterior. Otra adaptación se encuentra en la forma de escritura del recurso, que varía entre gráficos ascendentes similares a triángulos en *Futile Escape*, en contraposición con escritura más tradicional en Fuego.

The image shows a musical score for Violin I (VI) and Viola (Vla) in Fuego, measures 91-102. The score is written in 2/4 time. The Violin I part starts with a cluster of notes (F4, G4, A4, B4) and glissandos upwards. The Viola part starts with a cluster of notes (C3, D3, E3, F3) and glissandos upwards. Dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The score is marked with 'cresc.' and 'pp'.

Fig. 21, Fuego.

The image shows a musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III) in James Horner's Futile Escape, measures 237-248. The score is written in 2/4 time. The Violin I part starts with a cluster of notes (F4, G4, A4, B4) and glissandos upwards. The Violin II part starts with a cluster of notes (C4, D4, E4, F4) and glissandos upwards. The Violin III part starts with a cluster of notes (G3, A3, B3, C4) and glissandos upwards. Dynamics range from pianissimo (pp) to fortissimo (ff). The score is marked with 'cresc.' and 'pp'.

Fig. 22, James Horner, *Futile Escape*.

El siguiente recurso se encuentra expuesto en los últimos compases de la obra, en la familia de cuerdas, entre los compases 103 y hasta 112. Aquí se plantea un motivo de 4 compases de duración interpretado por los violines, el cual es tratado a la manera de canon por las violas y los violoncelos (Fig. 23).



Fig. 23, Fuego.

La idea fue extraída del recurso utilizado por el compositor James Horner en la música para la película *Aliens II – Futile Escape* (Fig. 24 y 25).



Fig. 24, James Horner, *Aliens II, Futile Escape*.



Fig. 25, James Horner, *Aliens II, Futile Escape*.

En ambos ejemplos del mismo recurso, aparece un motivo repetido a manera de eco por 2 instrumentos. La adaptación en el recurso consiste en la transformación de un eco a un canon, para lo cual la idea principal es expandida de 2 tiempos en *Futile Escape*, a 4 compases en *Fuego*, y su posterior repetición es expuesta antes del término de la idea inicial.

La Fig. 26 muestra un recurso consistente en la superposición simultánea de 3 motivos ostinatos distintos, de un compás de duración cada una, interpretadas por las violas, los violoncelos, los contrabajos y complementadas posteriormente por los violines, expuestas entre los compases 83 y 90. Dicho recurso es una variación a la idea expuesta por el compositor James Horner en la música

para la película *Aliens II – Futile Escape* (Fig. 27). La adaptación consiste en que en *Futile Escape* se presentan solo 2 motivos ostinatos superpuestos, la primera de ellas en los violines con una extensión de un compás, sobre el segundo motivo ostinato interpretado por los violoncelos y el contrabajo, esta vez con una duración de 2 compases.

Fig.26, Fuego.

Fig. 27, James Horner, *Aliens II, Futile Escape*.

3.4 Violet movement.

Violet movement es un trabajo interdisciplinario, consistente en la musicalización de un video grabado por el *videomaker* Hugo Muñoz en el año 2015 en una playa en Italia. La principal motivación de Hugo consiste en llegar a saber hasta donde es posible enriquecer su trabajo creativo al contar con un músico disponible para acompañar la estética musical de su obra, que complemente la dirección artística y que interprete su visión en lo referente a la sonoridad de su trabajo. En el pasado, Hugo había elegido siempre sonoridades obtenidas desde internet como acompañamiento a sus obras, sin embargo a menudo había quedado descontento, ya que al tratarse

de trabajos previamente elaborados, no siempre había logrado hacer coincidir la secuencia de imágenes con su idea musical para los diversos segmentos de la obra. Por mi parte, fue un desafío profesional el elaborar música compartiendo la directriz estética con otra persona que se comunica en un idioma artístico procedente de otra disciplina. Basado en la secuencia de imágenes, elaboré un argumento dramático sencillo: inicia con el mar, que se presenta con su antigua sabiduría, grandilocuencia y pomposidad, representado por la totalidad de los sonidos de la orquesta. A continuación se presenta una niña adolescente que camina por una playa enorme y solitaria, evocando inocencia, felicidad, fragilidad y elaborando múltiples preguntas hacia el mar, representada por un oboe y acompañada por el piano de la orquesta. Se inicia un diálogo entre la niña y el mar, primeramente por separado y sin interrumpirse, para luego mezclar las sonoridades en una conversación que lleva hacia lo misterioso, lo enigmático y lo arcano de la existencia, representado por el oboe como solista y acompañado por el resto de la orquesta, para luego finalizar con una amable despedida que demuestra satisfacción por la lección recibida, tranquilidad, reposo y felicidad.



Ilustración 31
El Mar



Ilustración 32
La Niña



Ilustración 33
Epílogo

El primer recurso utilizado se encuentra al inicio de la obra, a partir del segundo compás (Fig. 28). Aquí se repiten 2 acordes interpretados por la familia de cuerdas que representan el despuntar de las olas del mar sobre una playa en su constante y repetido avanzar y retroceder sobre la arena. El recurso fue tomado del compositor Howard Shore, para la música de la película *The Lord of the Rings – Prologue*, en donde los acordes de las cuerdas se encuentran enlazados en ritmo de redondas ligadas y con un mínimo de movimiento entre sus voces (Fig. 29).

Musical score for Violet Movement, Inicio. The score is in 4/4 time and features a dynamic range from *mf* to *G9sus4*, *Gmaj13*, and *G9sus4*. The staves are labeled VI, Vla, Vlc, and Cb.

Fig. 28, Violet Movement, Inicio.

Musical score for James Horner, *The Lords of the Rings*, Prologue. The score is in 2/2 time and features a dynamic range from *p* to *p*. The staves are labeled Vln. 1, Vln. 2, Vla, Vc., and D.B.

Fig. 29, James Horner, *The Lords of the Rings*, Prologue.

El siguiente recurso se encuentra desde el compás 50 y se mantiene hasta el compás 68. Consiste en un tratamiento dinámico para violines, violas y violoncelos, quienes interpretan acordes de manera homorrítmica en ritmo de blancas ligadas a corcheas. El tratamiento consiste en la interpretación de los acordes con dinámica que va desde *pianísimo* hasta *mezzoforte* sobre un bajo ostinato de sonidos repetidos, produciendo un efecto sonoro consistente en un acorde que aparece de la nada para luego desvanecerse de manera abrupta (Fig.30). La idea fue tomada del recurso orquestal utilizado por el compositor James Horner en la música para la película *Aliens II – Futile Escape* (Fig. 31).

Musical score for Violet Movement. The score is in 4/4 time and features a dynamic range from *pp* to *mf*. The staves are labeled VI, Vla, Vlc, and Cb. The score includes a crescendo and decrescendo effect.

Fig. 30, Violet Movement.

Fig. 31, James Horner, *Aliens II, Futile Escape*

Un recurso empleado a menudo durante la obra consiste en la superposición de una melodía interpretado por un oboe solista, sobre los acordes ejecutados por la familia de las cuerdas (Fig. 32). Este recurso ha sido tomado como una variante al recurso utilizado por el compositor Howard Shore en la música de la película *The Lord of the Rings – Prologue* (Fig 13), ya expuesta en la obra Bourne Identity. La adaptación se encuentra en los instrumentos elegidos para el trabajo, en donde las voces interpretadas por las contraltos y la flauta en *Prologue*, han sido reemplazados por el sonido del oboe.

Fig. 32, Violet Movement.

El uso del piano utilizado como acompañamiento de un instrumento solista es un recurso muy antiguo y lo he utilizado a menudo en las obras compuestas para esta monografía. En mi caso lo he utilizado sin otorgarle un rol protagónico en *Violet Movement* como instrumento acompañante

del oboe, cuando este último interpreta melodías en rol de instrumento solista. El ejemplo del recurso puede verse en el gráfico de la Fig. 34: *Gladiator – Barbarian Horde*, de Hans Zimmer, en donde se aprecia el rol del piano de forma suave y sutil, inserto entre otros instrumentos, que por motivos de espacio no fueron integrados en el ejemplo. En el *soundtrack* de la película, en el pasaje citado, el piano pasa casi desapercibido. Dicha delicadez, me ha inspirado a utilizarlo como modelo para acompañar de manera sutil al oboe, entre los compases 20 a 25 (Fig. 33).

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) and Piano (Pno.). The Oboe part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and triplets. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and shows a series of chords: Bmaj9, A7maj9, G-11, G7maj9, G-11, and G7maj9. The piano part includes the instruction 'arpeggiado ad lib'.

Fig. 33, Violet Movement.

The image shows a musical score for Piano (Piano). It features a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Fig.34, Hans Zimmer, *Gladiator*, *Barbarian Horde*.

Desde una perspectiva emocional, Violet Movement es una obra emotiva, que destaca la pomposidad y sabiduría del mar en contraposición con la felicidad y candidez de una niña adolescente. Su tratamiento orquestal se encuentra dentro de lo que Henver cataloga en su N° 1 como “Espiritual, elevado, asombrosamente inspirador, digno, sagrado, sobrio y solemne, serio” y N° 6 “Alegre, jubiloso, feliz, brillante”, en combinación con Peretz en N° 4; “Modo mayor y tempo lento provocan sosiego”. Adicionalmente las imágenes más la música componen la relación que José María Peñal describe, al momento de traspasar estados emocionales desde la pantalla hasta el espectador.

3.5 Velocidad

Velocidad es una obra compuesta en base a un video recopilado de internet con una duración de 01:39 segundos, en donde aparecen imágenes de avenidas en ciudades y campos desde la perspectiva del conductor de un automóvil. Las imágenes se encuentran grabadas en cámara rápida, en calles llenas de automóviles, lo que otorga al contexto una elevada sensación de stress, vértigo, alarma, nerviosismo, dinamismo, apresuramiento e incluso temor a colisionar con otro automóvil, dada la sensación de extrema velocidad de conducción como producto de la rápida sucesión de imágenes. La música fue elaborada haciendo uso de la orquesta completa, en donde abundan los pasajes repletos de notas aceleradas, los ritmos cambiantes aparecidos de improviso. Con una velocidad de corchea de 295, he intentado elaborar una atmósfera musical que no permita al espectador ningún momento de reposo o tranquilidad, con el objeto de complementar de la mejor forma posible la vertiginosa secuencia de imágenes



Ilustración 34
Velocidad



Ilustración 35
Calle



Ilustración 36
Túnel

El primer recurso expuesto se encuentra al inicio de la obra, entre los compases 3 y 7, compuesto por el timbre obtenido de la amalgama de las maderas interpretando notas rápidas en unísonos. Dicho recurso está inspirado en el compositor Hans Zimmer, en la música para la película *Gladiator*, *Barbarian Horde* (Fig. 35). La adaptación al recurso se encuentra en el cambio de figuras rítmicas, además de que en *Barbarian Horde*, existen varias notas octavadas, que no aparecen en *Velocidad*, salvo en la flauta píccolo, que es un instrumento octavador, (Fig. 36).

Fl. 1, 2
Ob.
Cl. 1, 2
Bsn. Clar.
Bsn.

Fig. 35, Hans Zimmer, Gladiator, Barbarian Horde.

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.

Fig. 36, Velocidad, Inicio.

El siguiente recurso se encuentra entre los compases 60 y hasta el 67, su adaptación consistente en una combinación de elementos vistos con anterioridad (fig. 37).

Picc.
Fl.
Ob.
Cl.

Fig. 37, Velocidad.

El primer recurso radica en una armonización de melodías por intervalos de terceras descendentes, que aparecen mayoritariamente entre píccolo y oboes y siempre entre flautas y clarinetes, ya revisado en James Horner, *Alien II*, fig.2. Sumado a este recurso aparece el efecto de eco rítmico, con variaciones en la altura de algunos sonidos, entre píccolo más oboe, en relación a flauta más clarinete, revisado con anterioridad en la Fig. 24, James Horner, *Aliens II*, *Futile Escape*.

El último recurso se encuentra desde el compás 52 hasta el 75, interpretado por la caja de la percusión, la cual cumple un rol de marcar un ritmo constante y parejo a modo de marcha o “groove” (Fig. 38). Dicho recurso ha sido inspirado en el compositor James Horner en la música para la película *Futile Escape* (Fig. 39).



Fig. 38, Velocidad.

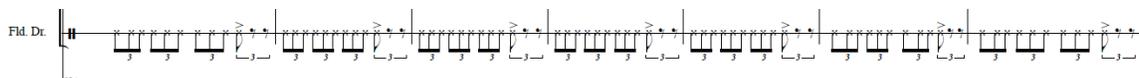


Fig. 39, James Horner, *Futile Escape*.

Desde una perspectiva emocional, la pieza puede encontrarse catalogada dentro de los parámetros elaborados por Henver en su N° 7; “Regocijado, altísimo, triunfante, dramático, apasionado, sensacional, agitado, excitante, impetuoso”, en combinación con la clasificación de Peretz en el N°2 “Modo menor y tempo rápido provoca un sentimiento de ira o temor”.

3.6 Nuestra historia

Nuestra historia es una obra de 08:45 minutos de duración elaborada en base a la unión de fragmentos de imágenes en movimiento separadas, tomadas de diversas fuentes, en donde la temática que las une corresponde a planetas, estrellas, cometas, galaxias, sistemas estelares y elementos que configuran una visión general del cosmos. Los fragmentos fueron anexados de tal forma que pudiesen dar cabida a un argumento dramático que represente a la creación del universo con el gran estallido o *Big Bang*, la creación de sistemas estelares durante el transcurso de eones, la creación de nuestro sistema solar, nuestro sol, algunos de nuestros planetas vecinos y finalmente la aparición de una Tierra futura y tecnológica vista desde su estratosfera.



Ilustración 37
La Gran Explosion

Ilustración 38
Júpiter Visto desde Cilene

Ilustración 39
Venus

La música elaborada en base a las imágenes utiliza la orquesta completa y se encuentra constantemente variando en cuanto a dinámicas, agógica, densidad orquestal y cambios de cifras indicadoras de compases, pasando de moderados momentos íntimos y suaves en *pianísimo* a momentos poderosos y dinámicos en *fortísimo*. La creación del universo y todo lo que contiene ha sido, según la ciencia lo define, una acción llena de fuerza y violencia, “si vemos el cielo como un lugar tranquilo es porque nuestro entorno, por suerte, lo es. Más allá está el universo violento” (Perucho y Font, 2017).

Un primer recurso utilizado a continuación se encuentra inspirado en el compositor James Horner, en la música para la película *Aliens II – Futile Escape* (Fig. 41). En este recurso se aprecia una línea melódica armonizada por otros 2 instrumentos en intervalos descendentes de segundas menores e interpretados de forma homorrítmica, creando una sonoridad que pudiese ser definida como de un cluster melódico. Considerando que el inicio del universo fue violento y agitado, creí interesante proponer que la sonoridad de una melodía armonizada en base a segundas menores entre violines en *divisi* y violas pudiese ayudar a imaginar tal agitación (Fig. 40).

Musical score for 'Nuestra Historia'. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I (VI), Viola (Vla), Violin C (Vlc), and Cello (Cb). The key signature has one flat. The Violin I and Viola parts begin with a measure of rest, followed by a melodic line starting at measure 29, marked *mf* and *Div*. The Violin C and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment throughout the passage.

Fig. 40, Nuestra Historia.

Musical score for 'Futile Escape' by James Horner. The score is in 4/4 time and features three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violin III (Vln. III). The key signature has one flat. All three violin parts play a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The score is marked with a first ending bracket and a *mf* dynamic.

Fig 41, James Horner, Futile Escape.

Un segundo recurso se encuentra en la sonoridad producida por el uso de melodías diversas en flautas, oboes y clarinetes sobre un bajo compuesto por un sonido pedal de redondas ligadas. El recurso fue obtenido del compositor Hans Zimmer, para la música de la película *Gladiator – Barbarian Horde*, (Fig. 42). Dicha amalgama de timbres es incluida en Nuestra Historia a partir del compás 95 y hasta el compás 105 (Fig. 43).

Musical score for 'Gladiator' by Hans Zimmer. The score is in 4/4 time and features four staves: Flute 1 & 2 (Flute 1, 2), Oboe, Clarinet 1 & 2 (B♭ Clarinet 1, 2), and Bass Clarinet (B♭ Bass Clar.). The key signature has one flat. The Flute 1 & 2 part is marked *1. Solo* and *mp espress molto*. The Oboe and Clarinet 1 & 2 parts are marked *p legato molto*. The Bass Clarinet part is marked *p*. The score features a complex melodic line for the woodwinds over a bass line of tied eighth notes.

Fig. 42, Hans Zimmer, Gladiator

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Cello (Cb). The score is written in 2/4 time. The Flute part starts with a melodic line in the first measure, followed by a rest. The Oboe part has a rest in the first measure, then enters in the second measure with a melodic line marked 'mf'. The Clarinet part has a rest in the first measure, then enters in the second measure with a melodic line marked 'mp'. The Cello part has a continuous bass line throughout. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 43, Nuestra Historia.

Respecto de la evocación de significado emocional sugerido por las imágenes, ésta podría verse desde, al menos, dos perspectivas: por una parte, excluyendo el final del video en donde se muestra un planeta Tierra lleno de tecnología y vida creadora de toda esa ciencia, los 8 minutos anteriores no muestran nada que induzca al espectador con mentalidad científica a deducir la existencia de vida de alguna clase, por lo tanto es probable que una de las emociones más sobresalientes que el asistente pudiese llegar a sentir sea la inconmensurable sensación de soledad absoluta entre distancias inimaginables. Por otra parte, aquellos humanistas, entusiastas y optimistas, tal vez creyentes o religiosos, podrían ver en las imágenes un universo plagado de existencia, vida y actividad espiritual que se confirmaría con la última secuencia de imágenes que muestra a la Tierra como una verificación de que al igual que aquí, la vida se revela de equivalente manera hasta en los rincones más alejados del cosmos. Esta dicotomía me llevó a componer intentando expresar en música ambas perspectivas, como es lógico, siempre desde mi punto de vista individual, lo que no implica que el espectador sienta, a través de la fusión entre imágenes en movimiento y música, lo mismo que he sentido yo al momento de elaborar la música de la obra.

En el presente capítulo se ha escrito acerca de la adaptación realizada a diversos recursos orquestales, presentes en la música elaborada por los compositores referentes, como material de insumo para la creación de música original que acompañe a imágenes en movimiento, con el objeto de destacar estados emocionales. Es muy importante destacar que la mayoría de estos recursos orquestales, si no todos ellos, no son de la autoría de los compositores cuyas obras musicales han sido presentadas aquí. No puedo negar que dichos recursos aparecen en los *scores* utilizados de manera sobresaliente por lo que para mí constituye el innegable genio de estos citados maestros de música para películas, motivo por el cual los he utilizado como modelos a seguir en la elaboración de mi propio trabajo.

Para la música de la película *The Lord of The Ring*, el músico y compositor Howard Shore fue el encargado de componer, dirigir y orquestar la banda sonora para las tres películas de la saga. Sin embargo, en el caso de la música para la película *Gladiator*, del compositor Hans Zimmer, el arreglador fue John Wasson. En el caso de la música para *Aliens Vs Predator*, del compositor Brian Tyler, la orquestación estuvo a cargo de Robert Elhai. En el caso de la música para la película *Aliens II, Futile Escape*, del compositor James Horner, la orquestación estuvo a cargo de Greig McRitchie. Finalmente en el caso de la música de la película Han Solo, Una historia de *Star Wars*, compuesta por John Powell, la asesoría orquestal fue otorgada por Batu Sener. Esto significa que de los 5 compositores elegidos como referentes, únicamente Howard Shore estuvo a cargo de la composición y la orquestación de su propia música. Es difícil asegurar hasta qué punto los demás compositores tuvieron intervención directa en los recursos de orquestación de sus propias obras, considerando que este delicado aspecto musical estuvo a cargo de otro profesional⁷.

Todos los videos y la música original elaborada para esta monografía puede encontrarse en:

Youtube: fernando gonzalez bravo

⁷ Si se habla de la historia de los recursos de orquestación, ya en 1891 aparecen los primeros borradores que configurarían el manual de principios de orquestación, elaborado en 1873 por el gran maestro, compositor y orquestador Rimsky-Kórsakov. En el prólogo del autor, Kórsakov hace mención a la innegable influencia que tuvo al escribir su manual orquestal, como producto del análisis musical realizado durante mucho tiempo a las obras de los compositores Héctor Berlioz (1803-1869), Mijail Ivánovich Glinka (1804-1857), Franz Liszt (1811-1886), Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), Léo Delibes (1836-1891), Georges Bizet (1838-1875), Aleksandr Porfirievich Borodín (1833-1887), Mili Alekséievich Balákirev (1837-1910), Aleksandr Konstantínovich Glazunov (1865-1936) y Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893) y Felix Mendelssohn (1809-1847) entre otros. En este manual ya se explican al detalle, varios de los recursos orquestales utilizados en esta monografía.

A modo de ejemplo y en relación al recurso orquestal expuesto en la Fig. 16, Rimsky-Kórsakov dice "Violines I Y II a la octava: es un procedimiento muy usado, que se emplea para los dibujos melódicos de toda naturaleza, y en particular para aquellos donde la tesitura sobrepasa la de la soprano aguda" (Korsakov, 1946, pag. 47).

En relación al recurso orquestal expuesto en la Fig 5: "La marcha melódica en terceras o sextas, exige: dos instrumentos del mismo timbre (2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. o 2 Fag.), o bien timbres diferentes en orden de superposición normal", (Korsakov, 1946, pag. 60).

En relación al recurso orquestal expuesto en la Fig 17: "Asociación de cuerdas y bronces: La asociación de las cuerdas y los bronces como yuxtaposición de un timbre a otro en los acordes, se encuentra a menudo, sea en valores largos o bien en *tremolando* de las cuerdas." (Korsakov, 1946, pag. 70).

En relación a los recursos orquestales expuestos en la Fig 24 y 25: "Repetición de frases, imitaciones, eco": Las frases que se imitan unas a otras se hallan, en cuanto a la elección de los timbres, sumisas a la regla, frecuentemente invocada del orden normal de las tesituras de los instrumentos. Si una frase es imitada en el agudo, se confiará la imitación a un instrumento de tesitura más elevada, y viceversa" (Korsakov, 1946, pag. 70).

Conclusiones

Después de haber realizado el proceso compositivo, relacionando música con imágenes en movimiento, he concluido que no podría asegurar que la evocación emocional dirigida hacia un espectador a través del fenómeno musical, sea segura, certera y siempre idéntica. La enorme cantidad de variables relativas a épocas, sociedad, aspectos psicológicos y de personalidad concernientes al sujeto de estudio relativizan un resultado siempre homogéneo y uniforme para individuos de cualquier cultura, etnia o pueblo. Con el objeto de asegurar la comunicación de un estado emocional hacia un auditor o espectador, se hace necesaria la inclusión de otros elementos que fortalezcan el arranque de sensaciones en un público objetivo. El primer paso y tal vez, el más importante, consiste en que el público al cual va dirigido el fenómeno musical, no sea imparcial. Mientras mayor sea el grado de acostumbramiento por parte de la audiencia, referido a la asociación de sonoridades orquestales con evocaciones emocionales específicas, mejor será el traspaso de dicha información que comienza en el compositor y finaliza en el espectador. Dicho "efecto emocional", se verá ampliamente robustecido al adherir a la música, imágenes en movimiento, al momento de enfocar la atención del público en un contexto visual que fortalezca el argumento dramático de una obra. El efecto se beneficia ampliamente, al momento de agregar texto, ya sea en forma hablada o a manera de subtítulos. También es posible producir en el espectador un efecto emocional contradictorio, al momento en que las imágenes en movimiento evoquen una sensación emocional diferente al producido por la música interpretada de forma simultánea, en casos específicos y elaborados normalmente de manera mancomunada entre compositor y director de cine. Finalmente el elemento de mayor responsabilidad en la evocación de estados emocionales en el público a través de las diversas sonoridades producidas por una orquesta, no son los recursos orquestales, sino la manera en que éstos se encuentran utilizados, es decir, a través del arte de la composición musical. Es ella quien define el carácter, la forma y la manera en cómo dichos recursos serán utilizados, con la finalidad de obtener un resultado específico en la audiencia. Desde esta perspectiva, decir que las notas largas y agudas en violines, acompañados por acordes insertos en tonalidad menor, en tempo lento, producen tristeza, es como decir que al memorizar un diccionario de alemán, será posible dominar dicho idioma, sin prestar atención al aspecto gramatical ni fonético de la lengua. La composición musical ha sido quien ha definido en última instancia, la manera en cómo los compositores de referencia han logrado, a través de su labor orquestal, traspasar estados emocionales a la audiencia, utilizando para ello, una enorme cantidad de recursos orquestales

antiguos, elaborados por los grandes maestros de la música, con excepción de aquellos casos en donde las sonoridades producidas por efectos electrónicos y de computación han sido integrados como parte de la sonoridad orquestal, y que no han sido abordados en este trabajo monográfico.

En el transcurso de estos dos años de aprendizaje, de a poco fui comprendiendo que las obras de mis referentes compositivos fueron tomando mayor relevancia para los objetivos de mi trabajo, que los mismos autores de dichas obras, situación que me llevó a modificar mi pregunta de investigación, intercambiando el peso de la misma, desde el compositor hacia sus recursos orquestales. También concluí que de una u otra manera, todos ellos han utilizado para la elaboración de su arte, los mismos recursos una y otra vez, variados, modificados, adaptados y finalmente expuestos de manera eximia, a través de la genialidad de su arte compositivo.

Por otra parte, fue, y continúa siendo un enriquecedor desafío, el componer música de manera mancomunada con representantes de otras disciplinas artísticas, que se comunican en otro idioma, que los hitos de importancia los ubican en otro lugar, y que ofrecen una perspectiva artística diferente a lo que hubiese elaborado yo en soledad, modificando de ésta manera, y sin lugar a dudas el resultado final de una obra. Basado en lo anterior, el hecho de componer música para imágenes en movimiento sobre las cuales no se tiene mayor injerencia, es en cierto aspecto, relativamente similar a realizar un trabajo interdisciplinario, desde la perspectiva que no me es posible modificar argumentos dramáticos, planos, ángulos, escenas ni escenarios con el objeto de favorecer el proceso compositivo a mi favor. Esta situación me obligó a tomar decisiones respecto de la elaboración de un argumento dramático sobre el cual se base la composición y orquestación, siempre fundado en mi unilateral interpretación personal referida a diversos estados emocionales evocados por la secuencia de imágenes en movimiento, y su posterior plasmado en la partitura. Si en este proceso hubo algo que hubiese querido haber tenido, y que es imposible debido a la naturaleza de mi trabajo, fue la posibilidad de interpretar mi música a través de las sonoridades de una orquesta real. Tengo plena claridad de que existe una diferencia abismal entre el trabajo compositivo elaborado en base a programas computacionales y la labor orquestal realizada con músicos reales. Aun así, y sin lugar a dudas, este nuevo descubrimiento en el área de la composición para orquesta, será una hermosa meta futura, que espero poder cumplir, algún día.

Bibliografía

- Amadag, Centro de Trastornos de ansiedad y pánico, recuperado de <https://amadag.com>
- Bloch Susana (2013). *Al Alba de las Emociones: respiración y manejo de las emociones*, UQBAR editores.
- Chóliz Mariano (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. www.uv.es/~cholz
- Cooke Deryck (1959). *The Language of Music*, A Clarendon Press Publication, Oxford University Press
- Coopland Aaron (1939). *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, México, recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd13435.pdf>
- Díaz, José Luis (2010). *Música, Lenguaje y Emoción: una aproximación cerebral*. Revista Salud Mental, recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3430179>.
- Ekman, Paul. (1992). *An argument for basic emotions*. *Cognition and Emotion*, 6(3-4), pp.169–200. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/02699939208411068>.
- Flores Enrique, Díaz Gutierrez (2008). *La Respuesta Emocional a la Música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales*. Artículo, revista Salud Mental, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Folqués Ramos Alejandro (2010). *La Música y Danzas Ilícitas en la Antigüedad. Estudio crítico*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/alejandro_ramos_folques/
- Gestionando Hijos, Escuela virtual para padres y madres, C/ del Dr. Esquerdo, 170 28007, Madrid, recuperado de <https://gestionandohijos.com/somos/>
- Guaza Merino Fernando (2009). *Música e Imagen*, Blog, Aula TIC de Música, Huesca, España.
- Guirao Moya (2009). *Inteligencia y Emociones, antiguo Egipto*, Psicoterapeutas.eu, Madrid, España.
- Juslin, P. N., y Sloboda, J. A. (2013). *Music and Emotion*. En D. Deutsch (Ed.), (pp. 583-645). Nueva York: Academic Press.
- Koelsch Stefan (2000). *Emociones y Neurociencia*, documental, Redes105
- Korsakov Nicolas Rimsky, (1946), *Principios de Orquestación*, Buenos Aires, Argentina, Ricordi Americana S.A.E.C.

- Frases.mx, Arte, recopilado de
Frase Celebre de: Aristóteles.
- Leav Miriam (2009) *Neuropsicología dela Emoción*, Pediatric Neuropsychology Unit – Pediatric -Rehabilitation Department Sheba Medical Center -Affiliated Sackler School of Medicine Israel. Revista Argentina de Neuropsicología 5, 15-24.
- Marshall Reeve John (2010). *Motivación y Emoción*. Facultad de Psicología, Universidad Nacional Autónoma de México, Mc Graw Hil, Educación.
- Paulsen F., Waschke J. (2018). *Sobotta*. Atlas de anatomía humana
- Peñal Vervilar José María (2010). *¿Cuál debe ser la función de la música con relación a la imagen?*, Revista electrónica de pensamiento musical, núm.006, Universidad Jaime I de Castellón, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Departamento de Educación, Área de Música. España. Recuperado de http://sonograma.org/num_06/articles/sonograma06_Jose-Ma-Penalver-Vilar-practica-docente.pdf
- Peretz, Isabelle. (1998). *Music and emotion: perceptual determinants, immediacy and isolation after brain damage*, pp. 111–141, Cognition, Vol. 68.
- Perucho Manuel y José Antonio Font, *Métode 2017 - 92. El universo violento - Invierno 2016/17*
- Punset Stefan (2000). *Emociones y Neurociencia*, documental, Redes105
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Tizón Díaz Manuel (2017-10-23) *Investigación en Música y Emociones, Problemas y Métodos*. Revista electrónica computense de Investigación en Educación Musical. Universidad Internacional de La Rioja: España.
- Zapata Wilson y Sara Villada (2014): *Música y Emoción*, Universidad de Antioquía, Departamento de Psicología, Medellín, Colombia.

Anexo-portafolio, partituras de obras originales

Score

FAMILIA

Comp: Fernando González Bravo

♩ = 70

Musical score for "FAMILIA" by Fernando González Bravo, page 64. The score is in 4/4 time and features woodwinds, strings, and piano.

Instrumentation and dynamics:

- (2) Fl: *mf*
- (2) Ob: *mf*
- (1) Eh: -
- (4) Fh: -
- Piano: -
- (12) VI: *mp*, Div.
- (4) Vla: *mp*, Div.
- (3) Vlc: *mf*, Div.
- (2) Cb: *mf*

The score consists of eight staves. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) play a melodic line starting with a *mf* dynamic. The strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) provide harmonic support with a *mp* dynamic. The piano part is currently silent. The tempo is marked as ♩ = 70.

2

FAMILIA

5

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

mf

Red...... *Simile*

Bbmaj7 F-7 Ebmaj7 Ab7(#11)

VI

Vla

Vlc

Cb

ppp

ppp

ppp

ppp

ppp

Unis. *mf*

mf

ppp

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'FAMILIA', page 65. It features a woodwind section with Flute (Fl), Oboe (Ob), English Horn (Eh), and Bassoon (Fh). The Piano part is prominent, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a 'Red.' (ritardando) marking that transitions to 'Simile'. The piano accompaniment includes chords such as Bbmaj7, F-7, Ebmaj7, and Ab7(#11). The string section consists of Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The strings play a sustained, tremolo-like texture at a pianissimo (ppp) dynamic. The Violin I and Viola parts have a '5' marking above the first measure. The Violin I part also features a 'Unis.' (unison) marking and a mezzo-forte (mf) dynamic in the final measure.

FAMILIA

9

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

VI

Vla

Vlc

Cb

f

Bbmaj7 Dbmaj7 C-7

Ped..... Simile

Div. *mf*

Unis. *mf*

mf

4

FAMILIA

13

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

Vl

Vla

Vlc

Cb

13 Unis.

FAMILIA

♩ = 54

17

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

Vl

Vla

Vlc

Cb

mf

pp

p

p

Div.

6

FAMILIA

21

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

21

VI

Vla

Vlc

Cb

Detailed description: This page of a musical score, titled 'FAMILIA', contains measures 21 through 24. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), English Horn (Eh), and French Horn (Fh), all of which are silent in these measures, indicated by a horizontal line with a dash. The Piano part features a melodic line in the right hand with a key signature of one flat and a series of slurs, while the left hand remains silent. The second system includes staves for Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The Violin I and Viola parts play sustained chords with slurs, while the Violoncello part has a melodic line with slurs. The Contrabass part is silent. The number '21' is written above the first measure of both systems.

FAMILIA

25

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

VI

Vla

Vlc

Cb

mp

Unis.

mp

8

FAMILIA

29

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

Vl

Vla

Vlc

Cb

mf

FAMILIA

33

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

33

Vl

Vla

Vlc

Cb

mf

mf

mf

mf

10

FAMILIA

37

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

37

VI

Vla

Vlc

Cb

Div.

mf

mf

3

FAMILIA

41

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

41

Vl

Vla

Vlc

Cb

Div.

Detailed description: This page of a musical score, titled 'FAMILIA', contains measures 41 through 44. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Euphonium (Eh), Horn (Fh), and Piano. The Flute, Horn, and Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Oboe part features a melodic line with slurs and ties. The Euphonium part has a similar melodic line. The second system includes parts for Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The Violin and Viola parts have melodic lines with slurs and ties. The Violoncello part has a melodic line with a 'Div.' marking at the end of measure 44. The Contrabass part has a melodic line with slurs and ties. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

12

FAMILIA

45

Fl

Ob

Eh

Fh

Piano

45

VI

45

Vla

Vlc

Cb

Div.

mp

mp

mp

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

Score

♩ = 152

Comp. Fernando González Bravo

Musical score for 'THE BOURNE IDENTITY (Escena)'. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- (1) Picc
- (2) Fl
- (2) Ob
- (1) Eng H
- (2) Cl
- (4) F H
- (2) Tr
- (3) Trb
- (1) Tuba
- Snare
- Cymbal
- Timp
- Bass Drum
- (16) VI
- (12) Vla
- (8) Vlc
- (6) Cb

The score is in 2/4 time and features a tempo of 152 beats per minute. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece is composed by Fernando González Bravo.

2

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

This musical score is for the scene 'THE BOURNE IDENTITY' and is page 77 of a 78-page score. It features a full orchestral ensemble. The score is divided into two systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, and Clarinet. The second system includes French Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare, Cymbal, Timpani, Bass Drum, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of 5 (pizzicato). The Piccolo and Flute parts have melodic lines with slurs. The French Horn, Trumpet, and Trombone parts have rhythmic patterns, with the Trombone part marked 'Div.' (divisi). The Snare, Cymbal, and Bass Drum parts have rhythmic patterns. The Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have harmonic accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor).

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

9 Picc

9 Fl

9 Ob

9 Eng H

9 Cl

9 Fr H

9 Tr

9 Trb

9 Tuba

9 Snare

9 Cymbal

9 Timp

9 Bass Dr

9 VI

9 Vla

9 Vlc

9 Cb

p

mf

mf

4

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

13

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

13

Snare

Cymbal

13

Timp

13

Bass Dr

13

VI

Vla

13

Vlc

13

Cb

Unis.

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

17

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

17

Snare

Cymb

Timp

17

Bass Dr

17

VI

Vla

Vlc

17

Cb

mf

mf

Div.

6

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

Musical score for THE BOURNE IDENTITY (Escena), page 81. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Eng H, Cl, Fr H, Tr, Trb, Tuba, Snare, Cymb, Timp, Bass Dr, V1, Vla, Vlc, and Cb. It features dynamic markings like *mf* and *Unis.*, and performance instructions like *Div.* and accents.

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

25

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

25

Fr H

Tr

Trb

Tuba

25

Snare

Cymb

25

Timp

25

Bass Dr

25

V1

Vla

25

Vlc

25

Cb

Div.

f

f

mf

8

8

Unis.

8

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

29

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

29

Unis.

Div. 8

29

Snare

Cymb

29

Timp

29

Bass Dr

29

VI

Vla

29

Vlc

29

Cb

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

33

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

33

Unis.

Div.

Unis.

33

Snare

Cymbal

33

Timp

33

Bass Dr

33

VI

Vla

33

Vlc

33

Cb

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

41

Picc

Fl

Ob
Div.
mf

Eng H
mf

Cl

Fr H
41 Div.
mf

Tr
Div.
mf

Trb
mf

Tuba

41

Snare

Cymb

41

Timp

41

BassDr
41

VI
41 f

Vla

41

Vlc
41 mf

Cb
41 mf

12

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

The musical score for 'THE BOURNE IDENTITY (Escena)' on page 87 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, each with its own part. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet) and strings (Violin I, Viola, Violoncello, Contrabass) play melodic and harmonic lines, often marked with a forte (*f*) dynamic. The brass section (French Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) provides harmonic support and rhythmic patterns, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The percussion section (Snare, Cymbal, Tom-tom, Bass Drum) adds rhythmic texture and drive, with the Snare and Cymbal parts marked *mf*. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a film score.

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

49

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

49

Snare

Cymb

49

Timp

49

Bass Dr

49

VI

Vla

49

Vlc

49

Cb

14

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

53

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

53

Fr H

Tr

Trb

Tuba

53

Snare

Cymb

53

Timp

53

Bass Dr

53

V1

mf Unis.

Vla

mf

Vle

53

Cb

mf

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

57

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

57

Snare

Cymb

57

Timp

57

Tuba

57

VI

Vla

57

Vlc

57

Cb

Unis.

mf

Div.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Picc, Fl, Ob, Eng H, Cl) and brass section (Fr H, Tr, Trb, Tuba) are mostly silent, indicated by rests. The strings (VI, Vla, Vlc, Cb) play a rhythmic accompaniment. The English Horn (Eng H) has a melodic line starting at measure 57, marked *mf* and *Unis.* (unison). The percussion (Snare, Cymb, Timp, Tuba) has rests. The double bass (Cb) plays a steady eighth-note pattern.

16

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

$\text{♩} = 70$

61

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

61

Snare

Cymb

61

Timp

61

Bass Dr

61

VI

Vla

Vlc

61

Cb

mf *espress.*

mp

mp

mp

THE BOURNE IDENTITY (Escena)

65

Picc

Fl

Ob

Eng H

Cl

Fr H

Tr

Trb

Tuba

65

Snare

Cymb

65

Timp

65

Bass Dr

65

VI

Vla

Vlc

65

Cb

p

p

p

p

FUEGO

Score

Comp: Fernando González Bravo

$\text{♩} = 72$

Score for "FUEGO" by Fernando González Bravo, page 93. The score is for a symphony orchestra and includes the following parts:

- (1) Picc
- (2) Fl
- (2) Ob
- (2) Cl
- (1) Eh
- (4) Fh
- (3) Tr
- (3) Trb
- (1) Tuba
- Cymb
- Timpani
- Snare
- Taikos
- (16) VI
- (12) Vla
- (8) Vlc
- (6) Cb

Key performance markings include dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano), as well as articulation like *div.* (divisi) and *div. x 3*. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 72.

FUEGO

Musical score for 'FUEGO' featuring Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Euphonium, F Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Cymbal, Snare, Taikos, Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *mf*, and performance instructions like *Div.* and *Div. x 2*. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

This page of the musical score for "FUEGO" (page 95 of 3) features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Euphonium (Eh). The brass section consists of French Horn (Fh), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Tuba. The percussion section includes Cymbal (Cymb), Timpani (Timp), Snare, and Taikos. The string section includes Violin I (VI), Viola (Vla), Violin Cello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score is marked with a first ending bracket (2/1) and includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *mf*. Performance instructions like "Unis." and "Div." are present for the string parts. The woodwinds and brasses play sustained notes, while the strings play moving lines with dynamic swells and decelerations. The percussion parts provide rhythmic support with cymbal patterns and taiko drum strikes.

Musical score for 'FUEGO' featuring various instruments. The score is divided into measures, with a measure number '31' appearing at the start of several staves. The instruments and their parts are:

- Picc**: Piccolo flute, mostly silent.
- Fl**: Flute, mostly silent.
- Ob**: Oboe, mostly silent.
- Cl**: Clarinet, playing a melodic line with triplets.
- Eh**: English horn, playing a melodic line with triplets.
- Fh**: French horn, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Tr**: Trumpet, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Trb**: Trombone, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Tuba**: Tuba, playing a rhythmic pattern with a *mp* dynamic.
- Cymb**: Cymbal, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Timp**: Timpani, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Snare**: Snare drum, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- Taikos**: Taiko drums, playing a rhythmic pattern with a *mf* dynamic.
- VI**: Violin I, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- Vla**: Viola, playing a melodic line with a *f* dynamic.
- Vlc**: Violin C, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.
- Cb**: Contrabass, playing a rhythmic pattern with a *f* dynamic.

This page of the musical score, titled "FUEGO", covers measures 35 through 40. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and E-flat Horn) features a melodic line starting at measure 35 with a triplet of eighth notes. The brass section (French Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba) provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The percussion section includes Cymbals, Timpani, Snare, and Taikos, with the Snare and Taikos playing a consistent rhythmic pattern. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout the score.

Musical score for 'FUEGO' page 98, measures 39-42. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. It features various dynamics like *f*, *mf*, and *mp*, and includes performance instructions such as 'Unis.'

Measures 39-42 are shown. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include 'Unis.'

FUEGO

Musical score for 'FUEGO' page 7, measures 43-45. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Euphonium, French Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Cymbal, Snare, Taikos, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *mf*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument.

Musical score for 'FUEGO' page 8, measures 46-48. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. It features various musical notations such as triplets, dynamics (mf, mp), and articulation marks.

Measures 46-48. Dynamics include *mf* and *mp*. Performance instructions include *mf*, *mp*, and *Div.* (divisi).

49

Picc

Fl

Ob

49

Cl

Eh

Fh

49

Tr

Trb

Tuba

49

Cymb

49

Timp.

49

Snare

49

Taikos

49

VI

49

Vla

49

Vlc

49

Cb

ff

mp

Unis.

f

Div.

This musical score is for the piece "FUEGO" and is page 10 of a 102-page document. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/8. The score begins at measure 52. The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, E-flat Horn, Bassoon) plays a melodic line with eighth-note patterns. The brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The percussion section (Snare, Taikos) features a steady eighth-note snare pattern and taiko drum patterns. The string section (Violin I, Viola, Violoncello, Contrabasso) plays a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include "Div." (divisi) for the strings and accents for various notes. The score is written for a full orchestra with a variety of instruments.

FUEGO

$\text{♩} = 152$

55
Picc

55
Fl

55
Ob

55
Cl

55
Eh

55
Fh

55
Tr

55
Trb

55
Tuba

55
Cymb

55
Timp.

55
Snare

55
Taikos

55
Vi
f con brio
Unis.

55
Vla
f con brio
Unis.

55
Vlc
f con brio
Unis.

55
Cb
f con brio
Unis.

Musical score for FUEGO, page 12. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vic, and Cb. The score is divided into three measures. The first measure (measures 58-59) shows the beginning of the piece with various instruments. The second measure (measures 60-61) features a dynamic change to *mp* for the Fh and Trb parts, and *f* for the Tr and Vla parts. The third measure (measures 62-63) includes performance instructions such as *Div.* (divisi) and *Unis.* (unison). The score also includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Musical score for "FUEGO" (page 13), measures 61-88. The score is arranged for a large orchestra and includes the following instruments:

- Picc (Piccolo)
- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Eh (English Horn)
- Fh (Fagot)
- Tr (Trumpet)
- Trb (Trumpet)
- Tuba
- Cymb (Cymbal)
- Timp. (Tympani)
- Snare
- Taikos (Tambourines)
- VI (Violin I)
- Vla (Viola)
- Vlc (Violoncello)
- Cb (Contrabasso)

Key features of the score include:

- Measures 61-63: Picc and Fl parts enter with a melodic line marked *f*.
- Measures 61-63: Cl and Eh parts enter with a melodic line marked *f*.
- Measures 61-63: Fh part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 61-63: Tr part has a rhythmic pattern marked *f*.
- Measures 61-63: Trb part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 61-63: Snare part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 61-63: Taikos part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 61-63: VI part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 61-63: Vla part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 61-63: Vlc part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 61-63: Cb part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 64-66: Picc and Fl parts continue their melodic line.
- Measures 64-66: Cl and Eh parts continue their melodic line.
- Measures 64-66: Fh part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 64-66: Tr part has a rhythmic pattern marked *f*.
- Measures 64-66: Trb part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 64-66: Snare part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 64-66: Taikos part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 64-66: VI part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 64-66: Vla part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 64-66: Vlc part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 64-66: Cb part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 67-69: Picc and Fl parts continue their melodic line.
- Measures 67-69: Cl and Eh parts continue their melodic line.
- Measures 67-69: Fh part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 67-69: Tr part has a rhythmic pattern marked *f*.
- Measures 67-69: Trb part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 67-69: Snare part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 67-69: Taikos part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 67-69: VI part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 67-69: Vla part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 67-69: Vlc part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 67-69: Cb part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 70-72: Picc and Fl parts continue their melodic line.
- Measures 70-72: Cl and Eh parts continue their melodic line.
- Measures 70-72: Fh part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 70-72: Tr part has a rhythmic pattern marked *f*.
- Measures 70-72: Trb part has a sustained chord marked *f*.
- Measures 70-72: Snare part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 70-72: Taikos part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 70-72: VI part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 70-72: Vla part has a sustained chord marked *mf*.
- Measures 70-72: Vlc part has a rhythmic pattern marked *mf*.
- Measures 70-72: Cb part has a sustained chord marked *mf*.

14

FUEGO

Musical score for 'FUEGO' on page 14, measures 64-72. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc: Piccolo
- Fl: Flute
- Ob: Oboe
- Cl: Clarinet
- Eh: English Horn
- Fh: French Horn
- Tr: Trumpet
- Trb: Trombone
- Tuba
- Cymb
- Timp: Timpani
- Snare
- Taikos
- VI: Violin I
- Vla: Viola
- Vlc: Violin C
- Cb: Cello

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamic markings are *mp* (mezzo-piano) for the woodwinds and *mf* (mezzo-forte) for the percussion. The woodwinds (Picc, Fl, Cl, Eh) play a melodic line starting at measure 64. The brass (Tr, Trb) play a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion (Snare, Taikos) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (VI, Vla, Vlc, Cb) play a melodic line starting at measure 64. The score is divided into three measures, with measure 64 starting at the beginning of the page.

FUEGO

15

Musical score for "FUEGO" on page 15, measures 67-70. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vic, and Cb.

Measures 67-70:

- Picc**: Rest
- Fl**: Rest
- Ob**: Rest
- Cl**: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Eh**: Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes.
- Fh**: Bass line with chords and a whole note G2 in measure 69.
- Tr**: Tremolo (Div x 2) with chords, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Trb**: Rest
- Tuba**: Rest
- Cymb**: Rest
- Timp**: Rest
- Snare**: Snare drum pattern with accents, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Taikos**: Taiko drum pattern with accents, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- VI**: Violin part, starting with a forte (*f*) dynamic and a "Unis." marking.
- Vla**: Viola part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- Vic**: Violoncello part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a "Div." marking.
- Cb**: Contrabasso part, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a "Div." marking.

Musical score for 'FUEGO' page 16, measures 70-72. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Euphonium, Fagot, Trumpet, Trombone, Tuba, Cymbal, Snare, Taikos, Violin I, Viola, Violin II, and Cello.

Measures 70-72 are shown. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. Performance instructions include *Div.* (divisi) for the Flute and Clarinet parts.

Instrument parts include Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp., Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb.

FUEGO

Musical score for FUEGO, page 17, measures 73-75. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, Vi, Vla, Vlc, and Cb. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments and dynamics.

Measures 73-75:

- Picc:** Rests in all three measures.
- Fl:** Rests in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) marked *mf*.
- Ob:** Rests in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) marked *mf*. A *Div.* (divisi) marking is present above the staff.
- Cl:** Rests in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G4, F4, E4) marked *mf*.
- Eh:** Rests in all three measures.
- Fh:** Bass line with chords in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *f*.
- Tr:** Treble line with chords in measures 73 and 74; rests in measure 75.
- Trb:** Bass line with chords in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *f*.
- Tuba:** Bass line with chords in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *f*.
- Cymb:** Rests in all three measures.
- Timp:** Rests in all three measures.
- Snare:** Pattern of eighth notes with accents in measures 73 and 74; continues in measure 75.
- Taikos:** Pattern of eighth notes with accents in measures 73 and 74; continues in measure 75.
- Vi:** Rests in all three measures.
- Vla:** Treble line with eighth notes in measures 73 and 74; rests in measure 75.
- Vlc:** Bass line with eighth notes in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) marked *Unis.*
- Cb:** Bass line with eighth notes in measures 73 and 74; enters in measure 75 with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2).

76

Picc

Fl

Ob

Cl

Eh

Fh

Tr

Trb

Tuba

Cymb

Timp

Snare

Taikos

VI

Vla

Vlc

Cb

f

mf

mf

mf

79 Picc

79 Fl

79 Ob

79 Cl

Eh

79 Fh *ff*

79 Tr *ff* Div. x 3

79 Trb *f*

79 Tuba

79 Cymb

79 Timp

79 Snare *mf*

79 Taikos

79 VI

79 Vla

79 Vic

79 Cb

Musical score for 'FUEGO' page 20, measures 82-84. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. The score is written in 2/4 time and features a variety of instruments and dynamics. The woodwinds (Fl, Ob, Cl) play chords and melodic lines, while the brass (Fh, Tr, Trb, Tuba) provides a rhythmic and harmonic foundation. The percussion (Snare, Taikos) and strings (Vla, Vlc, Cb) contribute to the overall texture. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score is marked with measure numbers 82, 83, and 84 at the beginning of each measure.

Musical score for measures 85-113, titled "FUEGO". The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc:** Piccolo flute, marked *Unis.* (unison).
- Fl:** Flute.
- Ob:** Oboe.
- Cl:** Clarinet, marked *Unis.* (unison).
- Eh:** English horn.
- Fh:** French horn.
- Tr:** Trumpet.
- Trb:** Trombone.
- Tuba:** Tuba.
- Cymb:** Cymbal.
- Timp.:** Timpani.
- Snare:** Snare drum.
- Taikos:** Taiko drums.
- VI:** Violin I.
- Vla:** Viola.
- Vlc:** Violoncello.
- Cb:** Contrabass.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The page number 113 is at the top right, and the title "FUEGO" is centered at the top. The page number "21" is in the top right corner.

Musical score for 'FUEGO' page 22, measures 88-90. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Measures 88-90:

- Picc:** Rests in all measures.
- Fl:** Triplet eighth notes in measure 88, followed by quarter notes in measures 89 and 90.
- Ob:** Chords in measure 88, followed by quarter notes in measures 89 and 90.
- Cl:** Triplet eighth notes in measure 88, followed by quarter notes in measures 89 and 90.
- Eh:** Rests in all measures.
- Fh:** Bass clef, eighth notes with accents, dynamics *ff*, *f*, and *ff*.
- Tr:** Chords in measures 88, 89, and 90.
- Trb:** Eighth notes with accents in measures 88, 89, and 90.
- Tuba:** Eighth notes with accents in measures 88, 89, and 90.
- Cymb:** Rests in all measures.
- Timp:** Rests in all measures.
- Snare:** Eighth notes with accents, dynamics *mf*.
- Taikos:** Percussion notation with accents in measures 88, 89, and 90.
- VI:** Sixteenth notes with accents in measures 88, 89, and 90.
- Vla:** Sixteenth notes with accents in measures 88, 89, and 90.
- Vlc:** Quarter notes with accents in measures 88, 89, and 90.
- Cb:** Eighth notes with accents in measures 88, 89, and 90.

91

Picc

Fl

Ob

Cl

Eh

Fh

Tr

Trb

Tuba

Cymb *mp*

Timp.

Snare

Taikos

VI *pp* *cresc.* *ff* *pp* *cresc.*
Div. x 3

Vla *pp* *cresc.* *ff* *pp* *cresc.*
Div. x 3

Vlc

Cb *mf*

97

Picc

Fl

Ob

Cl

Eh

Fh

Tr

Trb

Tuba

Cymb

Timp.

Snare

Taikos

Vi

Vla

Vlc

Cb

ff

pp

cresc.

ff

ff

pp

cresc.

ff

FUEGO

♩ = 54

103

Picc

Fl

Ob

Cl

Eh

Fh

Tr

Trb

Tuba

Cymb

Timp.

Snare

Taikos

VI

Vla

Vlc

Cb

Unis. *b*

f *espress.*

mf

mf

FUEGO

Musical score for 'FUEGO' page 26, measures 109-112. The score includes parts for Picc, Fl, Ob, Cl, Eh, Fh, Tr, Trb, Tuba, Cymb, Timp, Snare, Taikos, VI, Vla, Vlc, and Cb. The score is written in 4/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwinds (Picc, Fl, Ob, Cl, Eh) and brass (Fh, Tr, Trb, Tuba) parts are mostly silent, indicated by rests. The percussion parts (Cymb, Timp, Snare, Taikos) are also mostly silent. The string parts (VI, Vla, Vlc, Cb) are active, with the Violins (VI) and Violas (Vla) playing a melodic line, the Violas (Vlc) playing a harmonic line, and the Cellos (Cb) playing a bass line. The score is marked with a dynamic of *109* and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

VIOLET MOVEMENT

Score

Video: Hugo Muñoz

Compositor: Fernando González

$\text{♩} = 76$

(1) Picc *mf* Div.

(2) Fl

(2) Ob

(1) Eng. Hn

(3) Cl

(3) Fg *mf*

(4) Hn *mf* Div.

(3) Tpt *mf* Div.

(3) Trb

(1) Tba

Cym *pp* *cresc.* *f*

Timp *pp* *cresc.* *f*

Taikos

Piano

(12) VI *mf* Div. x 3

(10) Vla *mf* Div.

(6) Vlc *mf*

(4) Cb *mf* Div.

VIOLET MOVEMENT

2

7

Picc

F1

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

VI

Vla

Vlc

Cb

mf

dolce

mf

mf

pp

cresc.

f

espress.

Unis.

F-11

E♭maj9

SIMILE

VIOLET MOVEMENT

13

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

VI

Vla

Vic

Cb

Div.

mf

Solo

espress.

p → *f*

mf

mf

mf

mp

mp

pp

f

pp

f

D-11

Cmaj#11

Dbmaj9

espress.

mp

Div x 2

Unis.

mp

mp

mp

mp

VIOLET MOVEMENT

4

20

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

20

20

VI

Vla

Vlc

Cb

8

The musical score is arranged in systems. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, and Bassoon. The second system includes Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The third system includes Cymbal, Timpani, and Taikos. The fourth system is the piano accompaniment, with chords: Bbmaj9, Abmaj9, G-11, Gbmaj9, G-11, Gbmaj9, G-11. The piano part includes the instruction 'SIMILE' and 'arpegiado ad lib'. The Oboe part features a melodic line with triplets and slurs. The Bassoon part has a few notes in the fourth measure. The strings (Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabasso) are present but have no notes in this section.

VIOLET MOVEMENT

27

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

27

Pno.

27

Vi

Vla

Vic

Cb

8

pp

pp

Bb-7/Ab G-11 Bb-7/Ab C7(13)sus4 Db6 Db6 Db6/D

Unis.

VIOLET MOVEMENT

6

34

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

VI

Vla

Vlc

Cb

f

mp

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Unis.

VIOLET MOVEMENT

7

Musical score for the Violet Movement, page 7, measures 37-40. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and percussion.

Woodwinds:

- Picc:** Piccolo, rests throughout.
- Fl:** Flute, rests throughout.
- Ob.:** Oboe, rests in measures 37-38, then plays a melodic line in measures 39-40. Includes a *Solo* marking and a triplet of eighth notes in measure 39.
- Eng. Hn:** English Horn, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 37-38, then rests.
- Cl:** Clarinet, rests throughout.
- Fg:** Bassoon, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 37-38, then rests.
- Hn:** Horn, plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 37-38, then rests.

Brass:

- Tpt:** Trumpet, plays chords in measures 37-38, then rests.
- Trb:** Trombone, plays chords in measures 37-38, then rests.
- Tba:** Tuba, rests throughout.

Percussion:

- Cym:** Cymbal, rests throughout.
- Timp:** Timpani, plays a rhythmic pattern in measures 37-38, then rests.
- Taikos:** Taiko drum, rests throughout.

Piano (Pno.): Rests throughout.

Strings:

- VI:** Violin I, plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in measures 37-38, then rests.
- Vla:** Viola, plays a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in measures 37-38, then rests. Includes a *mf* marking.
- Vlc:** Violin Cello, plays a rhythmic pattern in measures 37-38, then rests. Includes a *mf* marking.
- Cb:** Double Bass, plays a rhythmic pattern in measures 37-38, then rests. Includes a *mf* marking.

Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated at the beginning of their respective staves.

VIOLET MOVEMENT

8

Musical score for the "Violet Movement" on page 126, measures 41-44. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Rests in all measures.
- F1** (Flute 1): Rests in all measures.
- Ob.** (Oboe): Active in measures 41-44, playing a melodic line with slurs and accents.
- Eng. Hn** (English Horn): Rests in all measures.
- Cl** (Clarinet): Rests in all measures.
- Fg** (Fagott): Rests in all measures.
- Hn** (Horn): Rests in all measures.
- Tpt** (Trumpet): Rests in all measures.
- Trp** (Trumpet): Rests in all measures.
- Tba** (Tuba): Rests in all measures.
- Cym** (Cymbal): Rests in all measures.
- Timp** (Timpani): Rests in all measures.
- Taikos** (Taiko): Rests in all measures.
- Pno.** (Piano): Rests in all measures.
- VI** (Violin I): Active in measures 41-44, playing a melodic line with slurs and accents.
- Vla** (Viola): Active in measures 41-44, playing a rhythmic accompaniment with slurs and accents.
- Vlc** (Violoncello): Active in measures 41-44, playing a melodic line with slurs and accents.
- Cb** (Contrabasso): Active in measures 41-44, playing a melodic line with slurs and accents.

The score is marked with a rehearsal sign (41) at the beginning of measure 41. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

VIOLET MOVEMENT

This page of the musical score, titled "VIOLET MOVEMENT", covers measures 45 through 50. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Cymbal, Timpani, Taikos, Piano, Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Oboe part features a melodic line with triplets and slurs. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the Taikos part at the end of the page. The Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass parts have long, sweeping lines with slurs. The Taikos part has a few notes marked *mp* at the end of the page.

VIOLET MOVEMENT

10

50

Picc

F1

Ob.

Eng.Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

50

50 Div. x 3

pp < *mf*

Div. x 3

pp < *mf*

Div.

pp < *mf*

Div.

pp < *mf*

Gömaj 7/B^b

VIOLET MOVEMENT

12

61

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Trp

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

61

VI

Vla

Vlc

Cb

VIOLET MOVEMENT

13

Musical score for measures 63-65 of the 'Violet Movement'. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts:

- Picc.**: Piccolo flute, starting at measure 63 with a *mf* dynamic and a *Div.* (divisi) marking.
- Fl.**: Flute, starting at measure 63 with a *mf* dynamic and a *Unis.* (unison) marking.
- Ob.**: Oboe, silent.
- Eng. Hn.**: English Horn, starting at measure 63 with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Cl.**: Clarinet, playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Fg.**: Bassoon, playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Hn.**: Horn, starting at measure 63 with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Tpt.**: Trumpet, starting at measure 63 with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Trb.**: Trombone, silent.
- Tba.**: Tuba, silent.
- Cym.**: Cymbal, silent.
- Timp.**: Timpani, silent.
- Taikos**: Tom-toms, playing a steady eighth-note pulse.
- Pno.**: Piano, silent.
- VI**: Violin I, starting at measure 63 with a *pp* dynamic, moving to *mf* by measure 64.
- Vla**: Violin II, starting at measure 63 with a *pp* dynamic, moving to *mf* by measure 64.
- Vlc**: Viola, starting at measure 63 with a *pp* dynamic, moving to *mf* by measure 64.
- Cb.**: Double Bass, playing a steady eighth-note pulse.

The score features various dynamics including *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mf* (mezzo-forte). It includes performance markings such as *Div.* (divisi) and *Unis.* (unison). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

VIOLET MOVEMENT

14

66

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Unis.

Trp

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

66

VI

Vla

Vlc

Cb

VIOLET MOVEMENT

17

Musical score for "Violet Movement" on page 17, measures 75-77. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Picc:** Piccolo flute, rests in all measures.
- Fl:** Flute, rests in all measures.
- Ob.:** Oboe, rests in all measures.
- Eng. Hn:** English Horn, plays a melodic line in measures 75 and 76, then rests in measure 77.
- Cl:** Clarinet, rests in all measures.
- Fg:** Bassoon, rests in measures 75 and 76, then plays a low note in measure 77.
- Hn:** Horn, rests in all measures.
- Tpt:** Trumpet, plays a melodic line in measures 75 and 76, then rests in measure 77.
- Trb:** Trombone, plays a melodic line in measures 75 and 76, then rests in measure 77.
- Tba:** Tuba, plays a melodic line in measures 75 and 76, then rests in measure 77.
- Cym:** Cymbal, rests in all measures.
- Timp:** Timpani, plays a rhythmic pattern in measures 75 and 76, then rests in measure 77.
- Tiikos:** Triangle, rests in all measures.
- Pno.:** Piano, rests in all measures.
- VI:** Violin I, plays a melodic line with a triplet in measure 76.
- Vla:** Violin II, plays a melodic line with a triplet in measure 76.
- Vlc:** Viola, rests in all measures.
- Cb:** Cello, plays a melodic line in measures 75 and 76, then rests in measure 77.

The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 75, 76, and 77 at the beginning of each system.

VIOLET MOVEMENT

18

78

Picc

Fl

Ob.

Eng. Hn

Cl

Fg

Hn

Tpt

Trb

Tba

Cym

Timp

Taikos

Pno.

78

VI

Vla

Vlc

Cb

78

Div.

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

VELOCIDAD

Score

Comp: Fernando González Bravo

$\text{♩} = 29.5$

(1) Picc

(2) Fl

(2) Ob

(2) Cl

Div.

(4) Fh

pp *mf*

Div.

(3) Tr

pp *mf*

Div.

(3) Trb

p *mf*

(1) Tuba

p *mf*

Timp

mp

Snares

mf

Cym

Taikos

(16) VI

Div.

f

(12) Vla

Div.

f

(8) Vlc

Div.

f

(6) Cb

f

VELOCIDAD

2

Musical score for a full orchestra and percussion ensemble, measures 7-12. The score is written for Piccolo (Picc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), French Horn (Fh), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Tuba, Timpani (Timp), Snare, Cymbal (Cym), Taiko, Violin (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'VELOCIDAD'.

Measures 7-12:

- Picc, Fl, Ob, Cl:** Play a sixteenth-note scale starting on G4, moving up to B-flat5, then down to G4. Dynamics: *mf*.
- Fh, Trb, Tuba:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2. Dynamics: *mf*. Includes markings: *Div. x 3* and *Unis.*
- Tr:** Play a sixteenth-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2. Dynamics: *ff*. Includes marking: *Div. x 3*.
- Timp:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.
- Snare:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.
- Cym:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.
- Taiko:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.
- VI, Vla, Vlc:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.
- Cb:** Play a quarter-note scale starting on G2, moving up to B-flat2, then down to G2.

VELOCIDAD

Musical score for a percussion ensemble, measures 13-18. The score is written for the following instruments: Piccolo (Picc), Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fh), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Tuba, Timpani (Timp), Snare, Cymbal (Cymb), Taiko, Violin (Vi), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score includes various dynamics such as *mf* and *ff*, and articulations like *Div.* (divisi) and *Unis.* (unison). The tempo is marked **VELOCIDAD**. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, and 18 are indicated at the beginning of their respective staves.

VELOCIDAD

4

19

Picc *f*

Fl *f*

Ob

Cl

Fh Unis. Div.

Tr

Trb

Tuba 19

Timp 19

Snare 19

Cymb

Taikos

VI 19

Vla 19

Vlc Unis.

Cb

VELOCIDAD

5

25

Picc *f*

Fl *f*

Ob

Cl

Fh *p < f* Unis. *mf*

Tr *p < f*

Trb *p < f*

Tuba *p < f*

25

Timp *mf*

Snare

Cymb

Taikos

25

VI *mf*

25

Vla Unis. *mf*

Vlc *p < f*

Cb *p < f*

VELOCIDAD

6

37

Picc

Fl

Ob

Cl

Fh

Tr

Trb

Tuba

Timp

Snare

Cymb

Taikos

VI

Vla

Vlc

Cb

f

f

f

f

Unis.

mf

Div.

mf

mf

mf

mf

Unis.

mf

VELOCIDAD

This musical score page, numbered 143, is titled "VELOCIDAD" and is page 7 of a larger work. It features a full orchestral arrangement. The woodwind section includes Piccolo and Flute (both with a *5* fingerings marking), Oboe, and Clarinet. The brass section consists of French Horn, Trumpet, Trombone, and Tuba. The percussion section includes Snare, Cymbal, and Taiko. The string section includes Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score begins at measure 37. The Piccolo and Flute parts play a complex, rapid melodic line with many accidentals. The French Horn, Trombone, and Tuba parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The Snare, Cymbal, and Taiko parts provide a steady, rhythmic accompaniment. The strings play a rhythmic pattern in the lower register. The score concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking and a *Div.* (divisi) instruction for the Trumpet and Trombone parts.

VELOCIDAD

8

Musical score for measures 43-48. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare, Cymbal, and Taiko. It features dynamic markings such as *f*, *ff*, and *mf*, and performance instructions like "Div.".

Measures 43-48:

- Picc**: Rest in measures 43-47; enters in measure 48 with a melodic line marked *f*.
- Fl**: Rest in measures 43-47; enters in measure 48 with a melodic line marked *f*.
- Ob**: Rest in measures 43-47; enters in measure 48 with a melodic line marked *mf*.
- Cl**: Rest in measures 43-47; enters in measure 48 with a melodic line marked *mf*.
- Fh**: Continues with a rhythmic pattern, marked *ff* in measure 48.
- Tr**: Continues with a rhythmic pattern, marked *ff* in measure 48.
- Trb**: Continues with a rhythmic pattern, marked *ff* in measure 48.
- Tuba**: Rest in measures 43-47; enters in measure 48 with a rhythmic pattern.
- Snare**: Continues with a rhythmic pattern.
- Cymb**: Continues with a rhythmic pattern.
- Taikos**: Continues with a rhythmic pattern.
- VI**: Continues with a rhythmic pattern, marked *f*; has a "Div." instruction in measure 48.
- Vla**: Continues with a rhythmic pattern, marked *f*; has a "Div." instruction in measure 48.
- Vlc**: Continues with a rhythmic pattern, marked *f*; has a "Div." instruction in measure 48.
- Cb**: Continues with a rhythmic pattern, marked *f*.

VELOCIDAD

9

49

Picc

Fl

Ob

Cl

Fh

Tr

Trb

Tuba

Timp

Snare

Cymb

Taikos

VI

Vla

Vlc

Cb

f

f

p *mf*

p *mf*

p *mf*

mp

f

f

f

mf

mf

mf

Div.

Unis.

VELOCIDAD

11

61 Picc

61 Fl

61 Ob

61 Cl

61 Fh

61 Tr

61 Tb

61 Tuba

61 Timp

61 Snare

61 Cymb

61 Taikos

61 Vl

61 Vla

61 Vlc

61 Cb

VELOCIDAD

12

67

Picc

Fl

Ob

Cl

Fh

Tr

Tb

Tuba

Timp

Snare

Cymb

Taikos

Vl

Vla

Vc

Cb

Unis.

Div.

ff

VELOCIDAD

13

73

Picc

Fl

Ob

Cl

Fh

Tr

Trb

Tuba

73

Timp

73

Snare

Cymb

Taikos

73

VI

73

Vla

Vlc

Cb

ff

ff

Div.

mf

Unis.

f

Unis.

f

f

VELOCIDAD

14

79

Picc *f*

Fl *f*

Ob *f*

Cl *f*

Fh

Tr *ff*

Trb

Tuba *ff*

Timp

Snare

Cymb

Taikos

VI *mf*

Vla *mf*

Vlc *mf*

Cb *mf*

Div.

VELOCIDAD

83

Picc

Fl

Ob

Cl

Fh

Tr

Trb

Tuba

83

Timp

83

Snare

83

Cymb

83

Taikos

83

VI

83

Vla

Vlc

83

Cb

Solo

ff

Unis.

Div.

Unis.

Div.

Div.

NUESTRA HISTORIA

Score

Comp: Fernando González Bravo

(3) Fl
 (3) Ob
 (3) Cl
 (3) Fg
 (4) Fh
 (3) Tp
 (3) Trb
 (1) Tuba
 Cym
 Drums
 Taikos
 Sop
 Cont
 Tenor
 Bajo
 (22) VI
 (8) Vla
 (6) Vlc
 (4) Cb

Musical score for "NUESTRA HISTORIA" featuring a full orchestra and vocal soloists. The score is in 4/4 time and consists of 22 staves. The instruments listed are Flute (3), Oboe (3), Clarinet (3), Bassoon (3), Horn (4), Trumpet (3), Trombone (3), Tuba (1), Cymbal, Drums, and Taikos. The vocal soloists are Soprano, Contralto, and Tenor. The string section includes Violin I (22), Viola (8), Violoncello (6), and Contrabasso (4). The score includes various musical notations such as rests, notes, dynamics (*mf*, *mp*), and performance instructions like "Div." and "a".

NUESTRA HISTORIA

2

Musical score for "NUESTRA HISTORIA", page 2, measures 8-11. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The time signature changes from 2/4 to 6/4 at measure 9, back to 2/4 at measure 10, and finally to 4/4 at measure 11. The instruments listed are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba (Tuba), Cymbal (Cym), Drums, and Taikos. The vocal soloists are Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, and Bass (Bajo). The string section includes Violin I (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score shows rests for most instruments in measures 8-10, with activity beginning in measure 11. The vocal soloists enter in measure 11 with a melodic line. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *o* (piano).

NUESTRA HISTORIA

15

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Tp

Trb

Tuba

Cym

Drums

Taikos

Sop

Cont

Tenor

Bajo

VI

Vla

Vlc

Cb

Unis.

mp

Unis.

mp

Unis.

mp

mp

NUESTRA HISTORIA

4

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 155, measures 22-29. The score is in 3/4 time and includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, and Taikos. The vocal parts include Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, and Bajo. The instrumental parts include Violin (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The score features various dynamics such as *pp* and *mf*, and includes articulation marks like accents and slurs. The vocal lines are primarily sustained notes with some melodic movement, while the instrumental parts provide harmonic support and rhythmic texture.

NUESTRA HISTORIA

6

This musical score is for the piece "NUESTRA HISTORIA" and is page 157 of a 6-page set. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 36. The Flute (Fl) part features a melodic line with a "Div." (divisi) marking and a dynamic of *mf*. The Clarinet (Cl) and Bassoon (Fg) parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Brass section, including Trumpet (Tp), Trombone (Trb), and Tuba, plays a steady rhythmic accompaniment. The Percussion section consists of Cymbals (Cym), Drums, and Taikos, providing a complex rhythmic texture. The String section (VI, Vla, Vlc, Cb) features a melodic line with a "Div." marking and a dynamic of *mf*, with the Viola (Vla) and Violin (Vlc) parts marked "Unis." (unison).

NUESTRA HISTORIA

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 7, measures 43-50. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score features various musical notations including dynamics (mf, mp, pp, f), articulation (accents), and performance instructions (Div., Unis.).

Measures 43-50:

- Fl:** Measures 43-44 have melodic lines with slurs. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Ob:** Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Cl:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Fg:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Fh:** Rests throughout.
- Tp:** Rests throughout.
- Trb:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Tuba:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Cym:** Measures 43-44 have rests. Measure 45 has a dynamic change from *pp* to *f*. Measure 49 has a dynamic change from *pp* to *f*.
- Drums:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Taikos:** Measures 43-44 have rests. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Sop:** Rests throughout.
- Cont:** Rests throughout.
- Tenor:** Rests throughout.
- Bajo:** Rests throughout.
- VI:** Measures 43-44 have a long note with a slur. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Vla:** Measures 43-44 have a long note with a slur. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Vlc:** Measures 43-44 have a long note with a slur. Measure 49 has a triplet of eighth notes.
- Cb:** Measures 43-44 have eighth-note patterns. Measure 49 has a triplet of eighth notes.

NUESTRA HISTORIA

8

This musical score is for the piece "NUESTRA HISTORIA" and is page 159 of a larger work. It features a variety of instruments and includes a section starting at measure 50. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbals (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music is characterized by frequent triplet patterns across most instruments. The percussion section includes cymbals with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo to *f* (forte), and taikos with specific rhythmic notations. The string section (Vl, Vla, Vlc, Cb) also features triplet patterns. The vocal parts (Sop, Cont, Tenor, Bajo) are currently silent, indicated by a horizontal line on their staves.

NUESTRA HISTORIA

Musical score for measures 57-64 of 'NUESTRA HISTORIA'. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin I (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score features a complex rhythmic pattern with many triplets. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trombone parts play a melodic line with triplets. The Bassoon, Tuba, and Drums parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The Drums part includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking and a fermata over the final measure. The Violin I and Viola parts play a melodic line with triplets. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic accompaniment with triplets. The French Horn, Trumpet, Trombone, Soprano, Contralto, Tenor, and Bass parts are silent in this section.

NUESTRA HISTORIA

10

This page of the musical score, titled "NUESTRA HISTORIA", covers measures 64 through 70. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and vocalists. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Viola, Violoncello, Double Bass) play a rhythmic accompaniment of eighth-note triplets. The percussion section features a steady drum pattern and Taikos. The brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) provides harmonic support. The vocalists (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are currently silent. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like "Unis." for the Clarinet. Measure numbers 64, 65, 66, 67, 68, 69, and 70 are indicated at the beginning of their respective staves.

NUESTRA HISTORIA

11

Musical score for "NUESTRA HISTORIA" (page 11, measures 71-77). The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and vocalists.

Woodwinds: Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Bassoon (Fh) all play a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three (trios). The Flute and Oboe parts include triplets of eighth notes.

Brass: Trumpet (Tp), Trombone (Trb), and Tuba (Tuba) play a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. The Trombone part includes a melodic line with a slur and a fermata.

Percussion: Cymbals (Cym) and Drums (Drums) play a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. The Drums part includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and *f* (forte) with a crescendo hairpin.

Vocalists: Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor (Tenor), and Bass (Bajo) are listed but have no vocal lines in this section.

Strings: Violin I (VI), Violin II (Vla), Viola (Vlc), and Cello (Cb) play a melodic line with a slur and a fermata. The Cello part includes a dynamic marking of *f* (forte).

NUESTRA HISTORIA

12

This musical score is for the piece "NUESTRA HISTORIA" and is page 12 of a 12-page section. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/4. The score begins at measure 78. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) features intricate triplet patterns. The brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) has a steady rhythmic accompaniment with some melodic lines in the Trombone. The percussion section includes Cymbals, Drums (with a triplet pattern), and Taikos. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provides harmonic support with long, sustained notes and some triplet patterns. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte). A *Div.* (divisi) instruction is present for the strings in the later part of the score.

NUESTRA HISTORIA

85

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Tp

Trb

Tuba

Cym

Drums

Taikos

Sop

Cont

Tenor

Bajo

VI

Vla

Vlc

Cb

Solo

mp cantabile

p *mf p* *mf p* *mf p* *mf p* *mf* *pp*

p *mf p* *mf p* *mf p* *mf p* *mf* *pp*

p *mf p* *mf p* *mf p* *mf p* *mf* *pp*

mp

NUESTRA HISTORIA

14

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA', page 14. The score is arranged in a system of staves for various instruments and voices. The instruments listed are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba (Tuba), Cymbals (Cym), Drums (Drums), Taikos (Taikos), Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor (Tenor), Bass (Bajo), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score includes dynamic markings such as *mp* and *Solo*, and a rehearsal mark ⁹². The Flute part features a melodic line with slurs and a *Solo* section. The Clarinet and Bassoon parts have *mp* markings. The Contrabass part has a continuous line of notes with slurs. The other instruments and voices are marked with rests.

NUESTRA HISTORIA

This page of the musical score, titled "NUESTRA HISTORIA", covers measures 99 through 104. The score is arranged for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbals (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb).
Measure 99 features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a melodic line in the Flute. The Oboe and Clarinet parts begin in measure 100 with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and a *Unis.* (unison) instruction. The Bassoon part also begins in measure 100 with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The strings (Violins, Violas, Cellos, and Contrabasses) play a sustained, low-frequency accompaniment throughout the measures. The Viola part has a *ppp* (pianississimo) dynamic marking in measure 104. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) are present but have no lyrics or notes in this section.

NUESTRA HISTORIA

16

The image displays a musical score for measures 106 through 111. The instruments and parts are arranged as follows:

- Flute (Fl):** Rests throughout.
- Oboe (Ob):** Rests in measures 106-107, then plays a *mf* melodic line starting in measure 108, marked *Div.* (divisi).
- Clarinet (Cl):** Rests in measures 106-107, then plays a *mf* melodic line starting in measure 108, marked *Unis.* (unison) with a triplet.
- Bassoon (Fg):** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mp*.
- French Horn (Fh):** Rests in measures 106-107, then plays a *p* to *mf* melodic line starting in measure 108, marked *Div.*.
- Trumpet (Tp):** Rests in measures 106-107, then plays a *p* to *mf* melodic line starting in measure 108, marked *Div.*.
- Trumpet (Trb):** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mp*.
- Tuba:** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mp*.
- Cymbals (Cym):** Rests in measures 106-107, then plays a *pp* to *f* melodic line starting in measure 108.
- Drums:** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mf*.
- Taikos:** Rests in measures 106-107, then plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mf*.
- Soprano (Sop):** Rests throughout.
- Conto (Cont):** Rests throughout.
- Tenor (Tenor):** Rests throughout.
- Bajo:** Rests throughout.
- Violin I (Vl):** Rests throughout.
- Viola (Vla):** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 106 at *mp* and moving to *mf* in measure 108.
- Violoncello (Vlc):** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 108 at *mf*.
- Contra Bass (Cb):** Plays a steady eighth-note accompaniment, starting in measure 106 at *mf*.

NUESTRA HISTORIA

This musical score is for the piece "NUESTRA HISTORIA" and is page 17 of a larger work. It features a variety of instruments and vocal parts. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Bassoon (Fg). The brass section consists of French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), and Tuba. The percussion section includes Cymbal (Cym), Drums, and Taikos. The vocal section includes Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, and Bajo. The string section includes Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The score is marked with a rehearsal sign (113) at the beginning of the page. The Flute part has a "Div." marking and a triplet of eighth notes. The Oboe and Clarinet parts also feature triplets. The French Horn and Trumpet parts have dynamic markings of *p* and *mf*. The Trombone and Tuba parts play a steady eighth-note accompaniment. The Drums part has a consistent rhythmic pattern with accents. The Taikos part has a sparse, rhythmic accompaniment. The vocal parts are currently silent. The string parts play a steady eighth-note accompaniment.

NUESTRA HISTORIA

18

This page of a musical score, numbered 169, contains measures 120 through 125. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A 'Unis.' (Unison) instruction is present for the Oboe in measure 124. The Flute part has a melodic line with slurs and ties. The Trombone and Tuba parts play rhythmic patterns of eighth notes. The Drums part has a consistent rhythmic pattern with accents. The strings (Violins, Violas, Cellos, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are currently silent in these measures.

NUESTRA HISTORIA

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 19, measures 127-131. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score features various musical notations including dynamics (p, mf), articulation (accents), and performance instructions (Div.).

Measures 127-131:

- Fl: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Ob: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Cl: Treble clef, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Fg: Bass clef, eighth notes, dynamic *mf*.
- Fh: Bass clef, half notes with accents, dynamic *mf*.
- Tp: Treble clef, half notes with accents, dynamic *mf*.
- Trb: Bass clef, eighth notes with accents, dynamic *mf*.
- Tuba: Bass clef, eighth notes with accents, dynamic *mf*.
- Cym: Percussion, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Drums: Percussion, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Taikos: Percussion, quarter notes with accents, dynamic *mf*.
- Sop: Treble clef, whole rests.
- Cont: Treble clef, whole rests.
- Tenor: Bass clef, whole rests.
- Bajo: Bass clef, whole rests.
- VI: Treble clef, whole rests.
- Vla: Bass clef, sixteenth notes with accents, dynamic *f*.
- Vlc: Bass clef, sixteenth notes with accents, dynamic *f*.
- Cb: Bass clef, eighth notes with accents, dynamic *f*.

NUESTRA HISTORIA

20

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 20, measures 134-140. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bajo, Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The score features various dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and includes performance markings like accents and slurs. The instrumentation is typical of a symphony orchestra with a woodwind section, brass section, percussion, and strings.

NUESTRA HISTORIA

141

Fl Unis. *mf*

Ob Unis. *mf*

Cl Div. *mp*

Fg *mp*

Fh *p* *mf* *mp*

Tp *p* *mf*

Trb *mf*

Tuba 141

Cym 141 *pp* *f*

Drums *pp* *f*

Taikos

Sop 141

Cont

Tenor

Bajo 141

VI 141

Vla 141

Vlc 141

Cb *mf* Unis.

NUESTRA HISTORIA

22

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 22, measures 148-154. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taiko, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts play chords. The Horn and Trumpet parts play chords. The Trombone part has a melodic line starting at measure 152 with a *mp* dynamic marking. The Tuba, Cymbal, Drums, and Taiko parts are marked with a rest symbol. The Soprano, Contralto, Tenor, and Bass parts are marked with a rest symbol. The Violin and Viola parts are marked with a rest symbol. The Contrabasso part plays a bass line with slurs and accents.

NUESTRA HISTORIA

23

Musical score for "NUESTRA HISTORIA" (page 23, measures 155-160). The score is arranged for a full orchestra and vocal ensemble. The instruments and voices are listed on the left side of the page: Fl, Ob, Cl, Fg, Fh, Tp, Trb, Tuba, Cym, Drums, Taikos, Sop, Cont, Tenor, Bajo, VI, Vla, Vlc, and Cb.

The score is divided into two systems. The first system includes Fl, Ob, Cl, Fg, Fh, Tp, Trb, Tuba, Cym, Drums, and Taikos. The second system includes Sop, Cont, Tenor, Bajo, VI, Vla, Vlc, and Cb.

Measure 155 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part begins with a whole note G4. The Oboe (Ob) part begins with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part begins with a whole rest. The Bassoon (Fg) part begins with a whole rest. The French Horn (Fh) part begins with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part begins with a whole note G4. The Trombone (Trb) part begins with a whole note G4. The Tuba part begins with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts begin with whole rests.

Measure 156 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part continues with a whole note G4. The Oboe (Ob) part continues with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part continues with a whole rest. The Bassoon (Fg) part continues with a whole rest. The French Horn (Fh) part continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part continues with a whole note G4. The Trombone (Trb) part continues with a whole note G4. The Tuba part continues with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts continue with whole rests.

Measure 157 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part continues with a whole note G4. The Oboe (Ob) part continues with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part continues with a whole rest. The Bassoon (Fg) part continues with a whole rest. The French Horn (Fh) part continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part continues with a whole note G4. The Trombone (Trb) part continues with a whole note G4. The Tuba part continues with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts continue with whole rests.

Measure 158 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part continues with a whole note G4. The Oboe (Ob) part continues with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part continues with a whole rest. The Bassoon (Fg) part continues with a whole rest. The French Horn (Fh) part continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part continues with a whole note G4. The Trombone (Trb) part continues with a whole note G4. The Tuba part continues with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts continue with whole rests.

Measure 159 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part continues with a whole note G4. The Oboe (Ob) part continues with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part continues with a whole rest. The Bassoon (Fg) part continues with a whole rest. The French Horn (Fh) part continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part continues with a whole note G4. The Trombone (Trb) part continues with a whole note G4. The Tuba part continues with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts continue with whole rests.

Measure 160 is marked with a rehearsal sign (155). The Flute (Fl) part continues with a whole note G4. The Oboe (Ob) part continues with a whole note G4. The Clarinet (Cl) part continues with a whole rest. The Bassoon (Fg) part continues with a whole rest. The French Horn (Fh) part continues with a whole note chord of G4, B4, and D5. The Trumpet (Tp) part continues with a whole note G4. The Trombone (Trb) part continues with a whole note G4. The Tuba part continues with a whole rest. The Cymbal (Cym), Drums, and Taikos parts continue with whole rests.

The vocal parts (Sop, Cont, Tenor, Bajo) are marked with a rehearsal sign (155) and remain silent throughout the measures shown.

The string parts (VI, Vla, Vlc, Cb) are marked with a rehearsal sign (155) and begin with a *mf* dynamic. The Violin I (VI) part begins with a whole note G4. The Violin II (Vla) part begins with a whole note G4. The Viola (Vlc) part begins with a whole note G4. The Cello (Cb) part begins with a whole note G4.

The score concludes with a double bar line and a fermata over the final measure (160).

NUESTRA HISTORIA

24

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 175, measures 162-174. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbals (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *mp*. The string section (Vl, Vla, Vlc, Cb) includes a 'Div.' (divisi) marking and dynamic markings. The percussion parts (Cym, Drums, Taikos) have specific rhythmic patterns and dynamic markings.

NUESTRA HISTORIA

169

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Tp

Trb

Tuba

Cym

Drums

Taikos

Sop

Cont

Tenor

Bajo

VI

Vla

Vlc

Cb

Unis.

mf

Unis.

NUESTRA HISTORIA

26

Musical score for measures 176-181 of 'NUESTRA HISTORIA'. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The Oboe part features a 'Solo' section starting at measure 180 with dynamics *mf* and *f*. The Clarinet part includes a 'Div.' (divisi) section starting at measure 178. The Bassoon part has a triplet of eighth notes in measure 177. The string section (VI, Vla, Vlc, Cb) provides harmonic support with sustained notes and slurs. The percussion parts (Drums, Taikos) maintain a steady rhythmic pattern.

NUESTRA HISTORIA

This musical score page, titled "NUESTRA HISTORIA", covers measures 183 through 188. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The instruments listed on the left are Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bajo, Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The score begins at measure 183. The Oboe part features a melodic line with a long slur spanning measures 183 to 188. The Viola part has a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in measure 183. The Violin part has a melodic line starting in measure 185, marked "Unis.". The rest of the instruments have rests throughout the page.

NUESTRA HISTORIA

28

Musical score for 'NUESTRA HISTORIA' page 28, measures 190-196. The score includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbal (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). Dynamics include *mf*, *pp*, and *f*. The score shows various musical notations including rests, notes, and articulation marks.

NUESTRA HISTORIA

29

Musical score for "NUESTRA HISTORIA" (page 29), measures 197-200. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl (Flute)
- Ob (Oboe)
- Cl (Clarinet)
- Fg (Fagot)
- Fh (Fobo)
- Tp (Trompa)
- Trb (Trombon)
- Tuba
- Cym (Cymbal)
- Drums
- Taikos
- Sop (Soprano)
- Cont (Contralto)
- Tenor
- Bajo (Bajo)
- Vl (Violín)
- Vla (Viola)
- Vlc (Violonchelo)
- Cb (Cello)

The score shows measures 197, 198, 199, and 200. The instrumentation includes Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Fobo, Trompa, Trombon, Tuba, Cymbal, Drums, Taikos, Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, Violín, Viola, Violonchelo, and Cello. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings (e.g., *f*).

NUESTRA HISTORIA

30

201

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Unis. *f*

Tp

f

Trb

201

Tuba

mf

Cym

Drums

pp *f*

Taikos

201

Sop

Cont

f

Tenor

f

201

Bajo

f

201

Vi

f Ak7

201

Vla

Vlc

Cb

NUESTRA HISTORIA

This musical score page, numbered 182, is for the piece 'NUESTRA HISTORIA' and is page 31 of the score. It covers measures 207 through 210. The instrumentation includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), Tuba, Cymbals (Cym), Drums, Taikos, Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor, Bass (Bajo), Violin I (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabasso (Cb). The score features a variety of musical notations: treble and bass clefs, common time signatures, and various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills and triplets indicated. The French Horn part includes a 'Div.' (divisi) marking. The vocal parts (Sop, Cont, Tenor, Bajo) have long notes with lyrics 'a' and 'a' written below them. The string parts (Vl, Vla, Vlc, Cb) feature complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The percussion parts (Drums, Taikos) provide a steady rhythmic accompaniment. The bottom of the page shows chord symbols: F7alt, E-7, and F-7.

NUESTRA HISTORIA

32

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Tp

Trb

Tuba

Cym

Drums

Taikos

Sop

Cont

Tenor

Bajo

VI

Vla

Vlc

Cb

211

Div.

f

Unis.

mf

pp

f

D7alt

E♭7

G-7

a

a

a

a

NUESTRA HISTORIA

This musical score is for the piece "NUESTRA HISTORIA" and is page 33 of a larger work. It features a variety of instruments and voices. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), and Bassoon (Fg). The brass section includes French Horn (Fh), Trumpet (Tp), Trombone (Trb), and Tuba. The percussion section includes Cymbals (Cym), Drums, and Taikos. The vocal section includes Soprano (Sop), Contralto (Cont), Tenor (Tenor), and Bass (Bajo). The string section includes Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabajo (Cb). The score is divided into four measures. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with triplets. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes and some melodic lines. The vocalists sing sustained notes, with the Soprano and Contralto parts marked with "a". The string section features a driving, rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

NUESTRA HISTORIA

34

219

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Trp

Trb

Tuba

Cym

Drums

Taikos

Sop

Cont

Tenor

Bajo

219

VI

Vla

Vlc

Cb

$E\flat$ maj7

$D\flat$ maj7

a

a

a

a

a

a

NUESTRA HISTORIA

35

Musical score for "NUESTRA HISTORIA" (page 35), measures 223-228. The score is arranged for a large ensemble and includes the following instruments and parts:

- Flute (Fl):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Oboe (Ob):** Measures 223-228 are mostly rests, with a melodic line starting in measure 224.
- Clarinet (Cl):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Fagot (Fg):** Measures 223-228 are mostly rests.
- French Horn (Fh):** Measures 223-228 are mostly rests, with a melodic line starting in measure 224.
- Trumpet (Tp):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Trumpet/Bass (Trb):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Tuba:** Measures 223-228 are mostly rests, with a melodic line starting in measure 224.
- Cymbal (Cym):** Measures 223-228 are mostly rests, with a melodic line starting in measure 224.
- Drums:** Measures 223-228 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Taikos:** Measures 223-228 feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Soprano (Sop):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Contralto (Cont):** Measures 223-228 are mostly rests.
- Tenor:** Measures 223-228 are mostly rests.
- Bajo:** Measures 223-228 are mostly rests.
- Violin (VI):** Measures 223-228 feature a melodic line starting in measure 224, including a "Div." (divisi) section.
- Viola (Vla):** Measures 223-228 feature a melodic line starting in measure 224, including a "Div." (divisi) section.
- Violoncello (Vlc):** Measures 223-228 feature a melodic line starting in measure 224.
- Contrabajo (Cb):** Measures 223-228 feature a melodic line starting in measure 224.

NUESTRA HISTORIA

36

230

Fl

Ob

Cl

Fg

Fh

Tp

Trb

Tuba

230

Cym

Drums

Taikos

230

Sop

Cont

Tenor

Bajo

230

Vi

230

Vla

Vlc

Cb

Detailed description: This page of a musical score, numbered 187, is titled 'NUESTRA HISTORIA'. It begins at measure 230. The score is arranged in a standard orchestral layout with 18 staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) is mostly silent, with the Oboe playing a short melodic phrase in the first measure. The brass section (Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) features sustained notes and a melodic line in the Horn. The percussion section includes Cymbals, Drums (with a rhythmic pattern of eighth notes), and Taikos (with a sparse pattern of 'x' marks). The vocal section (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) is silent. The string section (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso) provides harmonic support with sustained notes and some melodic movement in the Violin and Viola parts.

Las siguientes obras originales no forman parte del análisis de esta monografía, sin embargo constituyen una parte del portafolio.

Score

TRISTEZA

Comp: Fernando González Bravo

♩ = 60

(2) Ob

(4) Fh

(8) VI

(4) Vla

(4) Vlc

(2) Cb

Piano

espress. mf

mf

mf

espress. mf

p

Ped.

Ped.

2

TRISTEZA

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Ob** (Oboe): Rests in all four measures.
- Fh** (Fagotto): Rests in all four measures.
- VI** (Violini): Rests in the first three measures; in the fourth measure, it plays a triplet of eighth notes (Bb, A, G) with a *mf* dynamic and a *Div.* (divisi) instruction.
- Vla** (Viola): Plays a melodic line with a slur across the first three measures and a triplet of eighth notes (Bb, A, G) in the fourth measure, marked *mf*.
- Vlc** (Violini): Rests in all four measures.
- Cb.** (Contrabbasso): Rests in all four measures.
- Piano**: Features a complex accompaniment in the right hand with chords and moving lines, and a simple bass line in the left hand. The word *Ped.* is written below the bass line in each measure, indicating a pedal point.

TRISTEZA

Musical score for the piece "TRISTEZA", page 3. The score includes staves for Oboe (Ob), Flute (Fh), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), Contrabass (Cb.), and Piano. The music begins at measure 10, indicated by the number "10" above the first staff. The Oboe and Flute parts are silent, represented by horizontal lines. The Violin part features a melodic line with slurs and accents. The Viola part provides a harmonic accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern, with the Contrabass marked with a dynamic of *mf*. The Piano part consists of chords and single notes, with the left hand playing a simple accompaniment. The score concludes with three measures of *Ped.* (Pedal) markings.

4

TRISTEZA

14

Ob

14 Div.

Fh

14 *mp*

VI

mf

Vla

3

14 Div.

Vlc

14

Cb.

14

Piano

Detailed description: This page of a musical score, titled 'TRISTEZA', shows measures 14 through 17. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments are Oboe (Ob), Flute (Fh), Violin I (VI), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), Contrabass (Cb.), and Piano. The Oboe and Piano parts are mostly silent, indicated by rests. The Flute part begins at measure 14 with a 'Div.' (divisi) instruction and plays a series of chords. The Violin I part starts at measure 14 with a 'mf' dynamic and plays a melodic line with a triplet in measure 16. The Viola part also starts at measure 14 and plays a melodic line with a triplet in measure 16. The Violoncello part begins at measure 14 with a 'Div.' instruction and plays a rhythmic pattern of chords. The Contrabass part starts at measure 14 and plays a melodic line. The Piano part is silent throughout the measures shown.

TRISTEZA

18

Ob *espress.*
mf

18

Fh

18

Vl *mf*

Vla *mf*

18

Vlc

18

Cb.

18

Piano *mf*

b8

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TRISTEZA'. The score is for measures 18 through 21. The instruments are Oboe (Ob), Flute (Fh), Violin (Vl), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), Contrabass (Cb.), and Piano. The Oboe part starts with a melodic line in measure 18, marked 'espress.' and 'mf', with a slur over the first two measures. The Flute, Violin, Viola, and Contrabass parts are mostly silent, indicated by dashes. The Violoncello part has a dash in measure 18 and a treble clef in measure 21. The Piano part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands, marked 'mf'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8. The page number 192 is at the top right, and the title 'TRISTEZA' is centered at the top. The number '5' is in the top right corner. The measure number '18' is written above the first staff of each instrument.

6

TRISTEZA

22

Ob

22

Fh

Div. x 3

f

VI

Vla

22

Vlc

mf

22

Cb.

f

22

Piano

Detailed description: This page of a musical score for 'TRISTEZA' covers measures 22 to 25. The score is for a full orchestra. The Oboe (Ob) part is silent. The Flute (Fh) part plays a melodic line with eighth notes and rests. The Violin I (VI) part plays a triplet of eighth notes, marked 'Div. x 3' and 'f'. The Viola (Vla) part plays a similar triplet pattern. The Violin II (Vlc) part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'mf'. The Contrabass (Cb.) part plays a melodic line with eighth notes, marked 'f'. The Piano part consists of sustained chords in both hands, marked 'f'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 22, 23, 24, and 25 are indicated at the beginning of their respective staves.

TRISTEZA

26

Ob

26

Fh

26

Div.

Vl

8

pp *sf*

Div.

Vla

8

pp *sf*

26

Vlc

26

pp *sf*

26

Cb.

pp *sf*

26

Piano

espress.
mf

rit......

ped...... *ped.*.....

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'TRISTEZA'. It features five staves for woodwinds and strings, and a grand staff for piano. The woodwinds (Ob, Fh, Vl, Vla, Vlc, Cb.) are mostly silent, indicated by rests. The strings (Vl, Vla, Vlc, Cb.) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting at a piano (*pp*) dynamic and increasing to a fortissimo (*sf*) dynamic. The piano part begins with a melodic line in the right hand, marked *espress.* and *mf*, and a sustained bass line in the left hand. A *rit.* (ritardando) marking is present in the piano part. Pedal markings (*ped.*) are shown at the bottom of the page.

Score

AGRESIVIDAD

Comp: Fernando González Bravo

♩ = 152

Picc
 (2) Fl
 (3) Cl
 (3) Fg
 (4) Fh
 (2) Tr
 (2) Trb
 (1) Tuba
 Snare
 Toms
 Taikos
 Drums
 (12) VI I
 (10) VI II
 (8) Vla
 (6) Vlc
 (4) Cb

Musical score for "AGRESIVIDAD" by Fernando González Bravo. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare, Toms, Taikos, Drums, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (4/4, 3/4, 4/4, 3/4). Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf).

AGRESIVIDAD

2

5

Picc

Fl

Cl

Fg

Fh

Tr

Trb

Tuba

5

Snare

5

Toms

5

Taikos

5

D. S.

5

VI I

5

VI II

5

Vla

Vlc

Cb

Unis.

3

3

3

3

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'AGRESIVIDAD'. The score is for a large ensemble and includes parts for Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Horns (F, E-flat), Trumpets, Trombones, Tuba, Snare, Toms, Taikos, Double Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score is marked with a '2' at the top left and a '5' at the beginning of each staff. The Trombone part includes a 'Unis.' (Unison) instruction. The Viola part features a triplet of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts have a similar rhythmic pattern to the Trombone and Tuba parts.

AGRESIVIDAD

This musical score page, titled "AGRESIVIDAD" and numbered 197, is the third page of a score. It features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), and Tuba. The percussion section includes Snare, Tom-toms (Toms), Taikos, and a Double Bass (D. S.) with a "SIMILE" marking and counts of 4, 5, and 6. The string section includes Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score begins at measure 10. The Piccolo, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Tuba parts are mostly silent, indicated by rests. The Trombone part has a melodic line starting in measure 10. The Double Bass part has a rhythmic pattern with a "SIMILE" marking and counts of 4, 5, and 6. The Violin II part has a complex melodic line with triplets and slurs. The Viola part has a similar melodic line with triplets and slurs. The Violoncello and Contrabass parts are mostly silent.

AGRESIVIDAD

4

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc (Piccolo)
- Fl (Flute)
- Cl (Clarinet)
- Fg (Bassoon)
- Fh (French Horn)
- Tr (Trumpet)
- Trb (Trombone)
- Tuba
- Snare
- Toms
- Taikos
- D. S. (Double Bass)
- VI I (Violin I)
- VI II (Violin II)
- Vla (Viola)
- Vlc (Violoncello)
- Cb (Contrabass)

Measure numbers 7, 8, 9, 10, and 11 are indicated below the D. S. part. The score includes various musical notations such as rests, notes, triplets, and dynamic markings like *fz* and *Div.*.

AGRESIVIDAD

5

Musical score for the piece "AGRESIVIDAD", page 5. The score is arranged for a full orchestra and strings. The instruments listed are Piccolo (Picc), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Fh), Trumpet (Tr), Trombone (Trb), Tuba, Snare, Toms, Taikos, Double Bass (D. S.), Violin I (VI I), Violin II (VI II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score begins at measure 20. The woodwinds (Fh, Tr, Trb, Tuba) play a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals. The strings (VI I, VI II, Vla, Vlc, Cb) play a complex rhythmic pattern of eighth notes, often in triplets, with many accidentals. The percussion (Snare, Toms, Taikos) is mostly silent, indicated by rests. The D. S. part shows measure numbers 12, 13, 14, and 15. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

AGRESIVIDAD

6

24

Picc

Fl

Cl

Eg

Fh

Tr

Trb

Tuba

24

Snare

24

Toms

24

Tikos

24

D. S.

16

24

VI I

VI II

Vla

Vlc

Cb

AGRESIVIDAD

Musical score for the piece "AGRESIVIDAD", page 7. The score is written for a large ensemble and includes the following parts:

- Picc: Piccolo, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Fl: Flute, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Cl: Clarinet, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Fg: Bassoon, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Fh: Horns, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Tr: Trumpet, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Trb: Trombone, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Tuba: Tuba, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Snare: Snare drum, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Toms: Tom-toms, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Taikos: Taiko drums, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- D. S.: Double Bass, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- VI I: Violin I, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- VI II: Violin II, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Vla: Viola, starting at measure 29 with a *ff* dynamic, marked "Unison".
- Vlc: Violoncello, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.
- Cb: Contrabass, starting at measure 29 with a *ff* dynamic.

The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is prominent throughout the piece.

AGRESIVIDAD

8

33

Picc

Fl

Cl

Fg

Fh

Tr

Trb

Tuba

33

Snare

33

Toms

33

Taikos

33

D. S.

33

VI I

33

VI II

33

Vla

33

Vlc

33

Cb