



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE MÚSICA

MÚSICOS CHILENOS EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES: ANÁLISIS DE
OBRAS DE PABLO RÍOS Y JORGE ALIAGA

Estudiantes: Barros Sandoval, Maximiliano
Guerra Acuña, Daniel
Profesor guía: López Maya, Juan de Dios

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Música

Santiago, 2023

INDICE

1. CONTEXTO INTRODUCTORIO	3
1.1 INTRODUCCIÓN	3
1.2 ANTECEDENTES.....	4
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	7
1.4 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA.....	8
1.5 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.	9
1.5.1 OBJETIVO GENERAL.....	9
1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.	9
2. MARCO TEÓRICO	10
2.1 RELACIÓN MÚSICA-IMAGEN	10
2.1.1 FUNCIONES DE LA MÚSICA	12
2.1.2 COMPOSICIÓN MÚSICA PARA CINE	14
2.2 POSICIONAMIENTO TEÓRICO.....	17
3. MARCO METODOLÓGICO	19
3.1 ENFOQUE METODOLÓGICO:	19
3.1.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	19
3.1.2 DEFINICIÓN DE MUESTRA.....	20
3.1.3 HERRAMIENTAS DE RECOLECCIÓN	20
3.1.4 TÉCNICAS DE ANÁLISIS	20
4. ANÁLISIS DE OBRAS	21
4.1 ANÁLISIS DE DE VIDA Y DE MUERTE. TESTIMONIOS DE LA OPERACIÓN CÓNDOR	21
4.1.1 RESUMEN DEL ARGUMENTO.....	21
4.1.2 CUE-SHEET	21
4.1.3 ANÁLISIS CUE 10 (00:32:59 – 00:33:32)	23
4.2 ANÁLISIS DE PATHS OF LIGHT	27
4.2.1 RESUMEN DEL ARGUMENTO.....	27
4.2.2 CUE-SHEET	27
4.2.3 ANALISIS DE LA CUE 1B (00:01:30 – 00:03:32).....	29
4.3 ANÁLISIS LEONTINA.....	34
4.3.1 RESUMEN DEL ARGUMENTO.....	34
4.3.2 CUE-SHEET	34
4.3.3 ANALISIS DE LA CUE 7 (00:27:38 – 00:32.22)	47

4.4	ANÁLISIS ISABEL: CAPÍTULO 1	56
4.4.1	RESUMEN DEL ARGUMENTO.....	56
4.4.2	CUE-SHEET	56
4.4.3	ANALISIS DE LA CUE 10 (00:33:25 - 00:35:17).....	71
5.	<u>CONCLUSIONES GENERALES</u>	<u>79</u>
6.	<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>82</u>

1. Contexto Introdutorio

1.1 Introducción

El origen de la música para medios audiovisuales se remonta a la década de 1920, donde encontramos las primeras instancias de cine sonoro, acontecidas en Estados Unidos. A raíz de esta nueva expresión artística que combina tanto el mundo de lo visual como de lo audible, podemos identificar que la labor del compositor encontró un nuevo espacio donde explorar y desarrollarse, ya que, surge la necesidad específica de un compositor que trabaje al servicio de un proyecto audiovisual. El desafío y objetivo fundamental era, en ese entonces, mostrar a través del lenguaje de la música lo que lo visual y las palabras no lograban expresar. De esta manera la música adquirió un rol complementario y que le otorgó valor agregado a la creación visual. Para este estudio nos basamos en las teorías sobre música para cine, ya que es donde se ha profundizado más y ha tenido un mayor desarrollo la música, pero puede ser aplicado a medios audiovisuales en general.

En esta investigación nos dedicamos al análisis de bandas sonoras de dos importantes compositores de nuestro país: en primer lugar Pablo Ríos, compositor chileno y docente de la Escuela de Música de la UAHC, quien ha participado en la creación de música para largometrajes, cortometrajes, spots, obras de teatro, tanto en Chile como en el extranjero. En el año 2010 obtiene el reconocimiento como “Mejor Banda Sonora” en el Festival Internacional de Cine de Antofagasta FICIANT y “Mejor Banda Sonora Nacional Premio SCD” en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar FIC Viña.

Y en segundo lugar, analizamos las obras del ex docente de la Escuela de Música de la UAHC y compositor chileno para medios audiovisuales, Jorge Aliaga, con una carrera de más de 30

años. A lo largo de su trayectoria le han otorgado cinco veces el premio “Jerry Goldsmith del Film Music Festival de Córdoba (España), recibió también el premio a mejor compositor en la XIII edición del Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez (Cuba) el año 2013 y además obtuvo el Premio Pulsar a Mejor Música para audiovisuales.

Se realizó un análisis musical de cuatro bandas sonoras, dos de cada compositor, con el fin de reconocer qué técnicas de composición son las utilizadas por los compositores, dilucidar los motivos para emplear tales técnicas y qué herramientas se requieren para concretar la escucha de la música compuesta.

1.2 Antecedentes

En los últimos años se ha producido un avance significativo en la tecnología, lo que beneficia a su vez trabajar en la composición musical para medios audiovisuales. Actualmente se encuentran a disposición softwares de edición musical o DAW (Digital Audio Workstation) en los cuales se utiliza el lenguaje Midi (Musical Instrument Digital Interface) con vst o instrumentos virtuales que facilitan el trabajo y se llega a resultados tan realistas en cuanto a sonido, que se pueden reemplazar desde grandes orquestas hasta instrumentos solistas al momento de ejecutar las obras.

La música está muy presente en la televisión, el cine y todos los medios audiovisuales en general. A lo largo de los años han surgido importantes bandas sonoras en el cine, muy reconocidas a nivel mundial, como por ejemplo, la banda sonora de John Williams en la película *StarWars* (1977), o la banda sonora de Ennio Morricone en la película *Cinema Paradiso* (1988), y en la misma línea destaca la banda sonora de la película *Psicosis* (1960) de Bernard Herrmann. También está presente en otros medios audiovisuales, menos visibles o reconocidos, pero igual de importantes como los Documentales. Por ejemplo, en el

documental *Planet Earth II* (2016), la banda sonora está compuesta por Hans Zimmer, Jacob Shea y Jasha Klebe o la banda sonora de *Grizzly Man* (2005) compuesta por Richard Thompson.

En Chile desde la década del 930 está presente la música en el cine y los medios audiovisuales, donde se pueden reconocer bandas sonoras de las películas “El Hechizo del Trigo” (1939) compuesta por Próspero Bisquertt o la banda sonora de la película “Escándalo” (1940) compuesta por Luis Martínez Serrano. En los inicios del cine y hasta los años ‘60, los temas en las películas trataban sobre historias románticas y hechos populares.

El año 2015 Trinidad Catalina Rodas Capetillo y Miguel Eduardo Sepúlveda Méndez, estudiantes de la UAHC, realizaron su tesis de pregrado sobre tres bandas sonoras de distintos géneros. En esta, plantean que hay poca información y difusión de las bandas sonoras originales del cine chileno y, también, hacen hincapié en que no existen libros hasta esa fecha, que hablen sobre las bandas sonoras chilenas ni tampoco alguna que sea popularmente reconocible. Por otra parte, aportan información sobre la distinción de dos tipos de cine: cine de mercado que busca imitar los modelos hollywoodenses comerciales y el cine de autor que pone énfasis en presentarse como una obra esencialmente artística, que aporte a la cultura, tocando el tema de la dictadura por ejemplo. Este cine tiende a ser menos consumido y, en general, no pone énfasis en la creación de una banda sonora que pueda ser reconocible para el público.

Además, en el año 2020 se realizó la tesis “La composición y producción de música para cine: la mirada de tres compositores nacionales” por German Maximiliano Velásquez y Felipe Andrés Zúñiga Aravena, también en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, la cual plantea que se sabe poco sobre cómo es la realidad de los compositores de

música para cine en Chile. Esta realidad puede significar una desventaja para los nuevos compositores al no estar preparados para desenvolverse en este rubro, ya que el estudio nos permite darnos cuenta que, para ser compositores de medios audiovisuales se necesitan más que sólo herramientas compositivas y teóricas, también es necesario manejar recursos tecnológicos, usualmente asociados a la producción musical más que a la actividad de componer. Finalmente, el estudio concluye que en Chile no se valora el arte en general y que la música es la última de las prioridades en las producciones audiovisuales, al no contar con las condiciones de infraestructura para desarrollarse de una manera óptima.

Por otra parte, tenemos la publicación del libro “La música del nuevo cine chileno” en el año 2018, que se basa en el análisis de bandas sonoras hasta los años '70, en donde podemos encontrar una fuerte relación con el movimiento artístico musical de La nueva canción chilena, estando presentes en producciones como por ejemplo *Mimbre* (1957), realizada por Sergio Bravo y musicalizada por Violeta Parra. Junto al libro antes mencionado, existe una publicación más reciente llamada *Escuchando al cine chileno (1957- 1969)* de José María Moure lanzado el año 2021, donde selecciona y comenta sobre bandas sonoras dentro de los años mencionado en el título, por ejemplo, el largometraje documental *La Respuesta*, de Leopoldo Castedo.

Moure respecto a su libro en una entrevista concluye:

Y ya hablando desde el punto de vista de los usos de la banda sonora, creo que hay una maleabilidad interesante de las herramientas dramáticas de lo sonoro que eventualmente se puede mirar por tópicos, decir, aquí la violencia está retratada de esta manera, hay una música que acompaña más que ser

informativa. En el caso de Violeta tiene que ver con una cuestión muy experimental y luego informativa en *Andacollo*, no sólo de ella sino también de la narración, aun cuando es una voz muy poética. Por otro lado, creo que por ejemplo con Becerra por un lado hay una cuestión pragmática, en *Valparaíso, mi amor* en el sentido que Aldo Francia le pide que haga variaciones de *La joya del pacífico* y él eso es lo que hace, de manera increíble y funciona súper bien en la película y tiene un efecto dramático, pero por otro lado tienes *La respuesta* donde le toca ponerle música a una película hecha con una cámara, sin sonido directo y recrear en el sonido toda la catástrofe del terremoto de Valdivia. (Moure J. M., 2021; Vuskovic & Guerreiro, 2018).

1.3 Planteamiento del Problema

A pesar de la presencia y larga trayectoria de la música en el cine chileno y otros medios audiovisuales, no existe mucha visibilidad del trabajo que realizan los compositores chilenos para los medios audiovisuales. Ejemplo de lo anterior, es el docente de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Pablo Ríos, y el ex docente de la misma, Jorge Aliaga, de los que analizamos las bandas sonoras y, quienes, a pesar de los reconocimientos internacionales que poseen y su vasta trayectoria, no son compositores de los cuales se escuche su nombre con frecuencia.

Si bien existe información respecto del origen e historia de la música en el cine chileno, no hay análisis de trabajos recientes, por lo tanto, faltan antecedentes para tener una comprensión global respecto de las exigencias en este medio de trabajo actualmente. Como compositores que se van a enfrentar a la tarea de insertarse en el medio musical chileno, nos hallamos con muchas interrogantes ¿qué habilidades, competencias y herramientas debe

poseer el compositor para trabajar en esta área? ¿en qué consiste el proceso de creación de la música para cine? ¿existen suficientes recursos para financiar este trabajo? ¿qué conocimientos debe tener respecto a la composición? ¿cuál es el fin de determinadas técnicas de composición? ¿cómo es el proceso de composición para medios audiovisuales en Chile? ¿han cambiado los procesos de composición en los últimos 20 años? Esta investigación busca poner en evidencia y responder de alguna manera a estas y otras interrogantes, así como también destacar el trabajo musical de los mencionados compositores chilenos.

Como objetos de estudio y análisis, hemos seleccionado el largometraje *Leontina* y la mini serie *Isabel* como composiciones de Jorge Aliaga y el cortometraje *Paths of Light* y el documental *De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor* para estudiar al compositor Pablo Ríos.

1.4 Justificación del Problema

A pesar de que hay información respecto de la presencia de la música en el cine chileno, se hace necesario realizar este estudio pues no hay visibilidad de los compositores chilenos, tampoco existe fácil acceso a la información sobre las bandas sonoras para medios audiovisuales, y no hay análisis de las composiciones realizadas en los últimos 20 años.

Consideramos que sería un aporte a la cultura musical en general, tanto para instituciones universitarias, siguiendo la línea de trabajos anteriores y así profundizar más en la temática, como también podría servir a aquellas personas que quisieran dedicarse a la composición en medios audiovisuales y trabajar en Chile como en el extranjero, ya que se comprenderá cómo es el sistema de la composición musical para medios audiovisuales actualmente y todo lo que

ese proceso implica. Podría aportar a que se visibilice el trabajo de los compositores chilenos y darle a la música la importancia que merece y tiene en los medios.

1.5 Pregunta de investigación.

¿Cómo se han desarrollado los procesos compositivos de Pablo Ríos y Jorge Aliaga para medios audiovisuales entre los años 2010 y 2021?

1.5.1 Objetivo General.

Comprender los procesos compositivos de dos compositores chilenos de medios audiovisuales reconociendo sus técnicas y herramientas de composición.

1.5.2 Objetivos Específicos.

- Reconocer el avance de las herramientas tecnológicas utilizadas por los compositores y como se emplean.
- Analizar composiciones para medios audiovisuales de Pablo Ríos y Jorge Aliaga.
- Identificar las técnicas compositivas empleadas en la música.

2. Marco Teórico

2.1 Relación música-imagen

La música tiene valor añadido a la imagen, esto es definido por Chion (1997) como *aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador.* (p.20).

Michel Chion identifica dos efectos de valor añadido empático y anempático:

“En uno, la música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, de la alegría, de la emoción y del movimiento. Podemos hablar entonces de música empática (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás).” (Chion, 1993, pág. 15).

“En el otro, muestra por el contrario una indiferencia ostensible ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable, como un texto escrito. y sobre el fondo mismo de esta «indiferencia» se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción sino, por el contrario, su intensificación, su inscripción en un fondo cósmico. De este

último caso, que puede denominarse anempático (con una «a» privativa)”
(Chion, 1993, pág. 15).

Otra Relación que menciona Chion (1993) es la música acusmática de la siguiente forma: *se ha bautizado también como «música acusmática» (en este caso por parte del compositor Francois Bayle) a la música de concierto realizada y escuchada sobre soporte de grabación en ausencia, voluntaria y fundadora en este caso, de las causas iniciales de los sonidos y de su visión.*

Se pueden reconocer dos tipos de música según la fuente de la cual proviene, se hace la distinción entre música diegética y música incidental.

Siguiendo con la clasificación, Xalabander describe la música diegética así:

La música diegética (también conocida como accidental), es la que proviene de fuentes naturales que el espectador puede reconocer físicamente en la película : la que surge de radios, equipos de música, instrumentos tocados ante la cámara etc. La oyen o escuchan los personajes del filme y su sentido realista. Ubica la música en un lugar concreto y su duración es exacta.
(Xalabander, p.33).

Y Xalabander describe la música incidental de la siguiente manera:

“La música incidental es la que, por definición no es diegética: no proviene de fuentes naturales, sino abstractas, el espectador no reconoce el lugar su lugar de procedencia y los personajes no la escuchan. En definitiva, es la música que suena de “fondo en una película” (Xalabander, p. 33).

2.1.1 Funciones de la música

Una banda sonora tiene funciones sobre la imagen, las cuales podemos reconocer como tres diferentes: físicas, psicológicas y técnicas, y que incluso pueden ocurrir simultáneamente.

La función física consiste en que la banda sonora acompaña el movimiento en una escena, y en un caso exagerado encontramos el llamado mickeymousing.

- físicas:

- la banda sonora musical puede acompañar el movimiento en la imagen (del protagonista, de un vehículo, etc., o incluso de la cámara). El Mickeymousing es un caso extremo de lo anterior, y se suele usar en dibujos animados o con carácter cómico o paródico (Davis, 1999 como se citó en Díaz, 2011).

Otra función física que encontramos:

- “Enmarcar la trama geográficamente (por ejemplo música con toques árabes para una película que se desarrolla en Marruecos), socialmente/culturalmente (por ej. música rap para un suburbio, música clásica para un personaje refinado), temporalmente/ históricamente (por ej. uso de instrumentos propios de la música antigua como el laúd y de armonías modales en una película medieval, etc.). - crear una atmósfera que nos sitúe a una hora del día (mediodía, noche, etc.), o en un espacio concreto (el campo abierto, el mar, una gran ciudad, bajo el agua, interior de una habitación, ...), o recrear las condiciones atmosféricas (lluvia, sol, nieve, etc.) (Davis 1999, como se citó en Díaz, 2011).

- Psicológicas:

- la música puede dar el tono general (mood) para una historia.
- subrayar estados de ánimo de los protagonistas (evidentes u ocultos) o cambios emocionales (por ej. enfado repentino).
- crear un estado de ánimo en el espectador.
- dar información de lo que no vemos (por ej. personajes que se sitúan o esconden fuera del campo visual).
- preparar a la audiencia para un susto o shock (dando información muy poco a poco, o parando la música antes del susto).
- engañar al público.
- dar sensación conclusiva o de resolución al término del largometraje (lo cual no siempre sucede), etc. (Davis, 1999, como se citó en Díaz 2011).

- técnicas:

- puede dar continuidad al montaje a pequeña escala, funcionando como transición entre dos planos o escenas distintas y dando unidad interna a una escena/ secuencia.
- crear continuidad a gran escala (película entera), por ejemplo a través del uso de temas, *leitmotifs*, timbres, combinaciones instrumentales o texturas, que se repiten y/o desarrollan a lo largo de todo el *film* asociados con

determinados personajes, emociones, lugares, etc. (Davis, 1999 como se citó en Diaz, 2011).

2.1.2 Composición música para cine

Para el proceso de llevar a cabo la composición, primero se realiza la elección del compositor, según Diaz el primer interrogante que se plantea es cuáles son los factores determinantes por los que un compositor es contratado para una producción, en detrimento de sus colegas. En muchos casos es la colaboración previa entre compositor y director la que inclina la balanza, ya que entre ambos existe una relación de confianza avalada por trabajos anteriores y que perdura durante años.

En ocasiones en la que se trate de una gran producción, se contrata al compositor teniendo en cuenta su desempeño en composiciones para otros rodajes y luego se realiza el vínculo con el director, esto es importante porque el compositor no puede solo basarse en su criterio y en general se puede llegar a un buen resultado, el músico no se relaciona con el director a base de elementos musicales “Se trata más bien de que el compositor entienda la película y la historia hasta sus últimos detalles y consecuencias, y que sea capaz de interpretarla de *un* modo acorde a la visión del director, para materializarla musicalmente o complementarla (Díaz Yerro, 2011, pág. 41).

Antes de crear la banda sonora se utilizan temp-track que en palabras de Díaz se define como: una pieza musical preexistente que se sincroniza con el montaje a modo de referencia, antes de ser compuesta la banda sonora musical, para dar una idea al director, montador, productor, music editor y compositor de cómo quedará la imagen con música.” Usar una Temp-track

puede ser beneficioso para el compositor ya que le otorga una idea más clara y a veces no tiene mucho tiempo para abordarlo de diferente manera, pero a veces no beneficia mucho ya que el director y productor quedan insatisfecho con el resultado al escuchar la composición, al estar acostumbrados al Temp-track, después viene la spotting session sobre la cual Díaz nos dice: es la reunión en la que el compositor y el director de la película visionan juntos el film para decidir en qué momentos llevará música y cómo será esta (estética, carácter, instrumentación, etc.). También pueden encontrarse presentes y participar en la toma de decisiones el productor, el music editor (si lo hubiera), otros asistentes del compositor, el montador, etc. (pág. 43).

Este puede ser el punto de partida de la composición, pero pueden cambiar la idea si el director lo decide. Luego, se involucra el music editor, Al respecto Díaz describe:

“El music editor es un asistente del compositor que posee diversas atribuciones, como tomar notas acerca de lo acordado en la spotting session sobre cada cue (cada una de las intervenciones musicales) para después entregárselas al compositor, asistir al compositor en la preparación de click-tracks y marcas visuales (streamers y punches) en caso de ser necesarios para la sincronía en la sesión de grabación de los músicos, ayudar al director de orquesta en todo lo relacionado a la sincronía, estar presente y asistir al compositor en la sesión de grabación y mezcla de la música, editar la música ya grabada, participar en la dubbing session (sesión de mezcla final) en la que en ocasiones representa al compositor, etc.”(pág.45)

Después vendría la grabación, donde se ve si la música funciona realmente para la película (esto era así antes del midi):

“La sesión de grabación o recording session era, hasta la aparición de la tecnología digital musical, el momento de la verdad para el compositor de cine. Antes del midi, el compositor tocaba en el mejor de los casos algunos temas del score al piano para el director, y éste hacía un ejercicio de confianza casi ciega hasta el momento de la grabación de la orquesta, en el que por primera vez se escuchaba realmente la banda sonora musical. Durante la recording session se ponía pues de manifiesto si la música compuesta durante semanas y meses, con la consiguiente ansiedad del director por el miedo a que no se estuviera trabajando en el buen camino, podía o no funcionar con la película.”(Díaz Yerro, 2011, pág. 52).

Después viene la mezcla y el mastering. La mezcla no actúa de manera independiente, siempre está de acuerdo a la imagen para causar un cierto efecto y, finalmente, se realiza el proceso de dubbing. En relación con este término Díaz indica que:

El término dubbing responde al proceso de mezcla final de todos los elementos de la banda sonora: diálogos (y por extensión voz en off y monólogos), ruidos y música. Una vez acabada la música (composición, grabación y mezcla) y la postproducción de los diálogos y efectos de sonido, se procede a su integración en la banda sonora de la película. Para ello es necesario un proceso muy minucioso de mezcla, en el que se toman decisiones que afectan al plano sonoro de la música en cada escena para la que fue compuesta. Se trata de

sesiones tediosas en las que se ve y escucha la misma escena infinitud de veces hasta llegar a un consenso con el director e ingeniero encargado del dubbing. (Díaz Yerro, 2011, págs. 55-56).

Actualmente la innovación del midi, la inclusión de instrumentos virtuales y DAW ayuda en muchas producciones, el compositor debe controlar sus parámetros abriendo nuevas posibilidades.

2.2 Posicionamiento teórico

Dentro del universo de escritos existentes, en donde se proponen distintos tipos de análisis de la música de bandas sonoras, hallamos diferentes acercamientos y estudios que formulan una amplia diversidad de análisis tanto en forma como en su perspectiva, dentro de lo cual, para esta investigación nos hemos basado en una propuesta de análisis para bandas sonoras extraída de la Tesis Doctoral “Análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual” de Gonzalo Díaz Yerro, ya que el modelo propuesto por el autor se alinea con la perspectiva que pretendemos darle a este estudio, abarcando los aspectos técnicos que fueron utilizados para el análisis. Para lograr este objetivo se hizo necesario realizar una investigación con un modelo de análisis que no separara la música de la imagen, porque, sabiendo que la música se crea para acompañar a la imagen, se nos hizo imperioso indagar en la música buscando técnicas, recursos musicales y porqué se utilizan, y así con esto, lograr entender los procesos de composición de los músicos elegidos.

Para fines del análisis, consideramos relevante utilizar solamente algunos de los puntos del método que propone el autor, ya que existen varios elementos que se nos hacen innecesarios

de destacar y los vimos como inconducentes a la hora de extraer información de las composiciones que estudiamos.

Díaz Yerro, expone un resumen del argumento de cada obra a analizar, lo cual nos parece muy pertinente ya que colabora para establecer el contexto de la música, así como también es de suma importancia la información relevante acerca del compositor. De esta manera podemos adentrarnos en la propuesta compositiva para conseguir una mirada interna desde la mirada del propio compositor en la relación de la música con la imagen.

Por otra parte, también encontramos lo que el autor denomina como “análisis cue a cue” el cual consiste en un desglose de cada escena donde aparece música y se analiza, respecto de este sistema Díaz menciona lo siguiente:

Las *cues* habrán de tener numeración y en caso de que haya varias *cues* contiguas, sin pausa entre ellas, hay que especificarlo. Imaginemos por ejemplo una *cue* múltiple que aparece en segundo lugar en la película y que se subdivide en cuatro, para identificarla escribiríamos: 2a-2b-2c-2d. En ese caso será preciso diferenciar también los tiempos de entrada y salida de cada una de las *cues* sencillas que la componen. Si hay relación temática entre ellas habrá de especificarse al hacer alusión a temas o motivos. (p. 85)

Cabe destacar que la música no original de los compositores no fue considerada dentro del análisis cue a cue, ya que, no es del interés de esta investigación. Luego, a través de distintos puntos que especifican elementos diferenciales en donde se toma un cue como muestra y se detalla lo que ocurre en la escena tanto visual como auditivamente, pudimos esclarecer ciertas técnicas compositivas utilizadas por los compositores. El análisis consiste en el resumen

argumental de la cue, análisis de la fuente sonora, análisis del plano sonoro, análisis de la convergencia entre música e imagen, análisis de las funciones de la música para con la imagen, análisis estructural, análisis motivico y/o temático, análisis de la sincronía con la imagen y relación con el resto de cues. Todo esto nos ayuda al seguimiento de la música y, a su vez, de manera complementaria al punto anterior, nos permite comprender el objetivo de la música de acuerdo a cada escena y cada momento del film, de tal manera que el desarrollo de este y la música lo podamos apreciar de forma más lógica.

3. Marco Metodológico

3.1 Enfoque Metodológico:

El enfoque de esta investigación fue cualitativo ya que se basa en interpretación de los datos obtenidos del análisis y no con medición de números. Según Hernández Sampieri (2014):

“El enfoque cualitativo también se guía por áreas o temas significativos de investigación. Sin embargo, en lugar de que la claridad sobre las preguntas de investigación e hipótesis preceda a la recolección y el análisis de los datos (como en la mayoría de los estudios cuantitativos), los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos” (p.7).

3.1.1 Tipo de investigación

Para esta investigación aplicamos la Teoría Fundamentada como tipo de investigación, ya que *provee de un sentido de comprensión sólido porque “embona” en la situación bajo estudio, se trabaja de manera práctica, es sensible a las expresiones de los individuos del*

contexto considerado, además puede representar toda la complejidad descubierta en el proceso (Creswell, 2013b; Draucker et al., 2007; y Glaser y Strauss, 1967). Este tipo de investigación tiene las cualidades que nos ayudaron con nuestro estudio al considerar la entrevista y el análisis como herramientas fundamentales al momento de recopilar información, por lo tanto, estas características nos permitieron desarrollar con mayor fluidez este estudio.

3.1.2 Definición de muestra

Se realizó un muestreo no probabilístico, ya que, se buscó específicamente recolectar información sobre compositores chilenos que realicen música para medios audiovisuales y que tengan trayectoria y, además, fueran de fácil acceso para poder realizar la investigación.

3.1.3 Herramientas de recolección

- Material audiovisual
- Partituras musicales
- Entrevista semiestructurada

3.1.4 Técnicas de análisis

Se realizaron entrevistas semiestructuradas a los dos compositores, donde se buscó obtener información concreta respecto de las creaciones musicales, para luego realizar los análisis.

Se analizaron las partituras musicales y su relación con la imagen para comprender ciertas técnicas de composición.

4. Análisis de obras

4.1 Análisis de De vida y de muerte. Testimonios de la operación cóndor

4.1.1 Resumen del argumento

Este documental narra acontecimientos de la denominada “Operación Cóndor”, que fue llevada a cabo en Sudamérica como un operativo en conjunto de la CIA y las fuerzas armadas de distintos países del continente. Se explica el contexto y el hallazgo de numerosos archivos que ayudaron para extraer información sobre los crímenes cometidos, quiénes fueron los culpables y quiénes fueron las víctimas.

4.1.2 Cue-sheet

La totalidad de la música del documental es incidental y la mayor parte de las intervenciones musicales son breves y responden más a enfatizar puntos claves dentro de la narración. Sólo algunos tienen un objetivo de generar un ambiente o *mood* hacia el espectador. También cabe resaltar que las partituras no fueron utilizadas en su totalidad, sino que sólo algunas y de forma parcial, presumiblemente por decisión del director.

Cue 1: 00:02:28 – 00:03:28. Incidental. Después que termina de hablar Martín Almada, profesor paraguayo, ex-presos torturados, se muestran registros de video de cómo fueron encontrados los archivos de la Operación Cóndor. Comienza la música con el contrabajo tocando con técnica de pizzicato en un registro medio-agudo, el cello ejecuta negras ligadas y con expresividad realizando saltos de octavas. Continúa la secuencia de la imagen y entra el clarinete en un registro grave, luego clarinete y clarón tocan una melodía unísono.

Cue 2: 00:03:47 - 00:04:07. Incidental. Cuando termina de hablar Alfredo Boccia Paz suena la misma música del cue 1, pero sólo ejecutada hasta el compás 3, acompañando una secuencia de imágenes que muestra los documentos de la Operación Cóndor.

Cue 3: 00:06:25 – 00:06:29. Incidental. Ver partitura M7. Suena un intervalo de 7^{ma} disminuída en forma de acorde, con las notas Mi y Reb, interpretado por contrabajo, saxo alto y clarinete haciendo un crescendo y decrescendo p-mf-p que acompaña la foto del atentado contra Orlando Letelier en EE.UU.

Cue 4: 00:09:09 – 00:09:14. Incidental. Repite el mismo motivo musical que en el cue 3 cuando se muestran los periódicos anunciando la noticia del atentado contra Letelier.

Cue 5: 00:10:01 – 00:10:06. Incidental. Motivo musical del cue 3 cuando se muestra la foto de Pinochet y el secretario de estado de EE.UU.

Cue 6: 00:22:09 – 00:22:12. Incidental. Motivo musical del cue 3 cuando se muestra la noticia sobre la desaparición del hijo de Sara Mendez.

Cue 7: 00:22:20 - 00:22:35. Incidental. Luego del relato de Sara Mendez sobre el secuestro que sufrió ella y su hijo Simón, se muestra un mural con fotos de los niños desaparecidos y se acompaña de una melodía interpretada por el cello que, según la partitura M16 (ver anexo), está en 4/4 a negra 75. Se mueve entre las dinámicas piano, mezzopiano y mezzoforte, interpretando un motivo expresivo con legato. Desde el compás 3 empieza a moverse dentro de las dinámicas mezzo forte y mezzo piano hasta el compás 5.

Cue 8: 00:30:58 – 00:31:36. Incidental. Suena la partitura M3 que corresponde también a la música de la cue 1. Acompaña una secuencia de imágenes de periódicos internacionales hablando sobre los secuestros y torturas en Uruguay y Argentina y el relato de Sara Mendez.

Cue 9: 00:32:23 – 00:32:28. Incidental. Nuevamente suena el motivo de la cue 3, esta vez agregando los roto toms.

Cue 10: 00:32:59 – 00:33:32. Incidental. Esta cue será analizada en profundidad a continuación.

4.1.3 Análisis cue 10 (00:32:59 – 00:33:32)

4.1.3.1 Resumen argumental de la cue

Se realiza un plano secuencia sobre el mural conmemorativo con los nombres de los detenidos desaparecidos en el Ex Centro de torturas Parque por la Paz Villa Grimaldi. El plano se va cerrando lentamente sobre el nombre de “Jorge Fuentes”.

4.1.3.2 Análisis de la fuente sonora y su justificación

La música es incidental, ya que la fuente sonora no proviene del espacio que se está mostrando.

4.1.3.3 Análisis del plano sonoro

En esta cue la música está ubicada en un plano principal al no presentarse simultáneamente con algún otro sonido, por lo tanto, ocupa todo el espacio sonoro de la escena.

4.1.3.4 Análisis de la convergencia entre música e imagen

La melodía del cello se presenta como música empática, la cual se vincula directamente con el plano mostrando los nombres de las personas asesinadas en el lugar. Escuchamos una melodía fúnebre, que transmite dolor y muerte, además es una melodía no conclusiva ya que termina en la dominante. Esto lo podemos vincular con Jorge Fuentes, la persona sobre la cual se habla posteriormente, quien es un detenido desaparecido hasta la actualidad.

4.1.3.5 Análisis de las funciones de la música para con la imagen

En esta escena la música presenta más de una función. Primero destacamos su función psicológica, ya que nos introduce en un clima (mood) particular según lo que aprecia el espectador, en este caso, un mural con los nombres de las personas asesinadas y desaparecidas y, también, nos prepara para el relato que aparece posteriormente, el cual se relaciona con estos mismos acontecimientos. Por otra parte, también podemos asignar la función técnica a esta cue, ya que, nos encontramos con esta partitura previamente en el film. Además, la cuerda frotada grave es una constante tímbrica en todos los cue que encontramos, lo cual puede ser relacionado al contexto del documental.

4.1.3.6 Análisis estructural

Esta melodía está interpretada por un Cello solista. Comienza tocando la nota sol en la primera línea de la clave de Fa con las indicaciones de cantabile, espress y legato con un matiz *p* crescendo hacia *mp*, pasa por la nota re y luego, en el segundo compas, va hacia sol en el cuarto espacio y aparece un sib y un fa# que nos indican la tonalidad de sol menor. Las indicaciones reiteradas decrescendo de *mf* a *mp*, en conjunto con la indicación de legato y las figuras de blanca con punto y negra alternadas, dan un aire de melancolía en la música y generan un movimiento que envuelve al oyente en torno al plano secuencia del mural que se

muestra. La música culmina en la dominante al momento que el plano se cierra sobre el apellido una de las personas detenidas desaparecidas (y sobre la cual se narra su historia en la escena siguiente), como una referencia a que su historia quedó inconclusa al igual que la melodía.

4.1.3.7 Análisis motivico y/o temático

El motivo musical de esta cue aparece anteriormente una vez en el documental, cuando se habla sobre los detenidos desaparecidos, al igual que en esta escena en donde se muestra un mural con los nombres de los dd.dd. en Villa Grimaldi, por lo tanto, se puede comprender como el tema característico que se usa para referirse a ellos. Además, como material temático existe una constante en las distintas cues del film, que consiste en la predominancia del registro grave en todos los instrumentos. En esta cue el cello en su registro grave y medio, junto con las articulaciones y las indicaciones de legato y espress, logra una melodía suave y melancólica en concordancia con la escena que se muestra.

4.1.3.8 Análisis de sincronía con la imagen

La música en esta escena se sincroniza totalmente con la imagen, ya que vemos un elemento muy cargado de tristeza y dolor como lo es el mural con los nombres en una locación que simboliza sufrimiento y muerte, acompañado de una melodía que logra transmitir ese sentimiento en el espectador.

4.1.3.9 Relación con el resto de las cues

En la cue 7 encontramos la misma melodía, exactamente igual pero sin tocar el último compás en donde suena la nota re como dominante de sol menor. Identificamos que esta partitura aparece en los momentos que se muestran los detenidos desaparecidos, en la cue 7 podemos ver fotos de ellos y en la cue 10 se ven sus nombres en el mural conmemorativo.

4.1.3.10 Resto de la banda sonora

En el documental, la música aparece en momentos breves, siendo muy precisa y eficaz, generando diversos climas que se relacionan directamente con la narrativa. La banda sonora se caracteriza por el sonido de las cuerdas frotadas, en este caso contrabajo y cello, los cuales se mueven en general, por su registro medio, sumados al saxo alto y el clarinete que empastan con las cuerdas desde su registro grave, logrando un sonido muy opaco, a momentos muy tenso y, también, de tristeza y dolor.

Las intervenciones musicales, salvo la cue 8, se caracterizan por aparecer en los espacios donde no se está entregando un testimonio, para enfatizar cuando se muestran registros fotográficos o documentos. Por esto, hay varias cues como la 3, 4, 5, 6 y 9 que están presentes cuando se habla de temas similares, y que son breves y constan de un solo acorde, así como encontramos otras cues más largas que acompañan secuencias de registros más largos.

Solamente se utilizaron tres partituras, las cuales no siempre son interpretadas completamente ni con todos los instrumentos señalados, sin embargo, al ser intercaladas en los distintos cues y, con estas variaciones mencionadas, se ajustan precisamente a momentos específicos en los cuales se requiere enfatizar determinados elementos de la narración.

4.2 Análisis de Paths of light

4.2.1 Resumen del argumento

Es un viaje poético abstracto que apela a la pura imaginación del observador. En este viaje se puede entender una especie de apocalipsis invertido. (Nelson Fernandes en Vimeo).

4.2.2 Cue-sheet

La música de este cortometraje es una sola pieza musical, por lo cual, decidimos dividirla en tres secciones para analizarla, de forma tal que, cada sección representa un momento distinto dentro de la obra, de acuerdo a sus características sonoras y visuales.

Cue 1a: 00:00:25-00:01:30. Incidental. Luego del título del cortometraje, la imagen se va a negro y aparecen unos ojos abiertos al mismo tiempo que comienza la música con un trino de flauta, oboe, clarinete, clarinete bajo, fagot 1 y fagot 2. Los ojos parpadean y se superpone un lienzo en blanco que nace desde el centro de la imagen. Se dibuja el rostro de un hombre y el trazo va cambiando de colores entre negros y blancos. Flauta, oboe, clarinete y clarinete bajo tocan una nota sostenida y entran los violines 1 y 2 haciendo pizzicato, tocando un motivo con las notas la, fa y la en la octava inferior.

Luego, cuando se comienzan a dibujar siluetas de personas, aparecen el violín 1 y violín 2 tocando un motivo rápido con ostinatos que incluye tresillos de semicorchea ejecutado con arco y, además, aparece un motivo corcheas tocando do#-re-do#-la-mi-re en los vientos. En el compás 25, el cello y el contrabajo entran con un motivo tocado en pizzicato a la octava. Los vientos continúan acompañando con notas largas de blanca con punto y negra con punto. Luego, cuando en la imagen comienzan a aparecer figuras circulares que primero son blancas y luego negras, en el compás 33 los violines 1, flauta, piccolo y clarinete tocan un motivo

ascendente de dos semicorcheas como apoyatura hacia una negra. La flauta y el piccolo tocan mi-fa#-sol y sol-la-si; el clarinete armoniza una tercera por debajo de la flauta tocando en el sol#-la-si y si-do#-re; los violines 1 realizan un divisi ejecutando a la flauta y el piccolo. Después de este motivo se unen a las notas largas de los vientos, formando un contrapunto de blancas con punto ligadas de a dos, cuatro y cinco compases. Corno 1 y 3 y oboe realizan una frase tocando un re en blanca con punto y do#-re-la con negras, a continuación, con la misma rítmica, tocan un si y luego la-sol#-la y los violines 1, en el compás 37 se suman a la figura de tres negras, tocando un intervalo de séptima menor (si-la), una quinta justa (do#-sol#) y una novena menor (sol#-la).

Cuando la silueta del hombre se desvanece en pequeñas manchas redondeadas (01:13) se hace un divisi en los violines 1, los violines 2 y los cellos tocando nota larga, junto con todos los instrumentos, menos las violas, que se unen en el compás 40, y el arpa. En el compás 45 (01:22) la orquesta toca un motivo de dos negras con punto en *crescendo* y luego vuelve a caer en el motivo de nota larga.

Cue 1b: 00:01:30-00:00:03:32. Este cue será analizado en profundidad a continuación.

Cue 1c: 00:03:32-00:04:17. Incidental. Sobre el fondo café del cue anterior, se comienzan a dibujar líneas segmentadas de distintos colores hasta que colman la imagen hasta convertirse en un fondo blanco sobre el cual aparecen los créditos. Esta secuencia es acompañada por un motivo de negras con punto y corcheas en *staccato* y trinos de varios instrumentos, alternando con notas largas, hasta que aparece el fondo blanco y solo quedan notas largas hasta diluirse con la indicación *al niente* descrita en la partitura.

4.2.3 Análisis de la cue 1b (00:01:30 – 00:03:32)

4.2.3.1 Resumen argumental

Se dibujan unos árboles en tonos marrón oscuro sobre una pradera, luego, se cubren de puntos blancos hasta desaparecer dejando solo el fondo claro. A continuación, aparecen anillos sobre el fondo seguidos de unos rostros de personas que se dibujan en tonos marrón oscuro. Los rostros se disuelven dejando el lienzo con muchas manchas oscuras. Sobre este fondo manchado comienzan a dibujarse ramas o raíces de distintos colores cubriendo toda la imagen hasta que empiezan a nacer franjas de colores desde el centro, las cuales se van superponiendo moviéndose en todas direcciones. Luego, los colores que colman la imagen se disuelven y otra vez aparecen dibujos en tono marrón oscuro, estos se disuelven sobre el fondo y una sombra oscura se mueve por el lienzo hasta que comienzan a dibujarse líneas punteadas azules.

4.2.3.2 Análisis de la fuente sonora y su justificación

La fuente sonora es incidental ya que no proviene de una fuente desde la imagen sino que acompaña a esta de manera no diegética.

4.2.3.3 Análisis del plano sonoro

La música se ubica en un plano principal, debido a que no existe otra fuente de sonido presente y la música acompaña absolutamente toda la narración de la imagen.

4.2.3.4 Análisis de la convergencia entre música e imagen

La música se presenta de forma empática en relación con la imagen, ya que, hay una estrecha relación en el ritmo de la música y los movimientos de la imagen, acompañando la velocidad y los cambios en las formas, así como también, se puede apreciar que los cambios en los

colores se reflejan en los registros de los instrumentos, siendo el registro agudo tonos más claros y el registro grave tonos más oscuros.

4.2.3.5 Análisis de las funciones de la música para con la imagen

En esta cue encontramos presente 3 tipos de funciones de la música. La función física la identificamos en la música al ver las transformaciones que hay en la imagen, cuando los dibujos cambian la música también lo hace, acompaña la narración y algunos movimientos de los trazos. La función psicológica está presente durante toda la cue, ya que, acompaña de tal manera a la imagen, que determina ciertos estados (moods) y sus fluctuaciones en cuanto a las luces, sombras y colores que se transforman constantemente, generando distintas sensaciones en el espectador. Y por último, también presenta una función técnica, ya que la música está presente en todo momento y va acompañando todo el relato visual, de esta manera se encarga de unir toda la secuencia de la imagen.

4.2.3.6 Análisis estructural

Según nuestra deducción auditiva, la cue se extiende desde la letra D de ensayo marcada en la partitura, hasta el fin de la letra I, es decir, desde el compás 50 hasta el compás 113.

Las cañas (flauta, piccolo, oboe y clarinete), los metales (cornos I, II y III; trompeta en Do y trombones I, II y bajo) y la viola tocan un acorde de La mayor en primera inversión, finalizando la sección anterior de la música. Sobre esto aparece un nuevo motivo que es interpretado al unísono por clarinete bajo, fagot II, cello y contrabajo tocando las notas re-la-do hasta el compás 53. En ese compás la viola toca un fa# lo cual podría afirmar que estamos sobre un acorde de re mayor, sin embargo, a partir del compás 54 el mismo bloque de instrumentos graves comienza a tocar un arpeggio de re menor. En el compás 58 los violines

II y las violas tocan la melodía principal y, a su vez, el clarinete bajo, fagot II, trombón II, trombón bajo y contrabajo continúan con la misma figura de los compases anteriores y sobre esta, las cañas trinan en las notas sol y si junto a los violines I que trinan las notas la-mi de forma ascendente. Esta entrada de los trinos está perfectamente sincronizada con la imagen cuando comienzan a aparecer anillos que se esparcen por todo el lienzo. Acompañan también este momento los cellos tocando acordes con las notas re y la y los cuernos I y II tocando las mismas notas (en sonido real).

A partir del compás 66 la estructura y los motivos cambian, así como también el color de la música, ya que todos los instrumentos pasan a sus registros medios graves. Esto se sincroniza con la imagen en el sentido de que esta toma tonalidades más oscuras, por lo que, se deduce que la oscuridad se vincula y se representa con notas graves.

En el compás 73 la orquesta se reparte las notas fa-sol#-si que al enarmonizar nos resulta en un acorde de fa semidisminuido (fa-lab-dob) que resuelve al acorde de la menor en el compás 74. A partir de este punto, comienza una progresión ascendente compuesta por un motivo de seis corcheas en los violines I que se repite, esto es acompañado de toda la orquesta. Este momento reafirma lo que se dijo anteriormente sobre la luz y sombra, ya que, a medida que el registro de la orquesta va en ascenso, la imagen se va llenando de colores más claros dibujados en un patrón de líneas con la forma de ramas o raíces. Luego, en la anacrusa del compás 80, el piccolo con el clarinete se suman al violín I llevando la melodía principal. Esto es acompañado por la flauta, oboe, metales, violín II, cello y contrabajo marcando blancas con punto; fagot II marcando corcheas a contratiempo y clarinete bajo junto al fagot I marcando negras lo que genera una suerte de hemiola contra la melodía principal.

En el compás 85 (00:02:37) la imagen está cargada de colores muy luminosos y desde el centro de esta comienzan a nacer estelas de colores claros que giran por el lienzo y van pintando de un lado a otro. Esto va acompañado con la entrada del arpa que va tocando pequeñas escalas ascendentes y descendentes, siguiendo el movimiento de las estelas, dentro de la tonalidad de fa# menor. La melodía principal queda en los cornos I y II, los violines I y el cello, que van tocando sobre la escala menor armónica de fa# y le acompañan los violines II y las violas que tocan el arpeggio de fa# menor.

En los compases 94 y 95 (00:02:55) los metales y las cuerdas (excepto el contrabajo) tocan un acorde de do# dominante, reafirmando la tonalidad de fa# menor y al mismo tiempo, dando paso a una imagen con menos colores y más sombras. En esta parte comienza una superposición de luces y sombras que se traduce a la música como una sección en donde se alterna la predominancia de los timbres y registros de la orquesta haciendo juego con los matices. A momentos el primer plano es de los agudos, en otro de los graves y en otro de los medios. Las figuras de corcheas rápidas tocadas por la flauta, piccolo, oboe y violines I representa fielmente el movimiento que tiene la imagen cuando comienzan a aparecer unos trazos oscuros que se mueven por el lienzo y potencian la emoción en el espectador.

4.2.3.7 Análisis motivico y/o temático

Esta obra tiene como una de sus principales características el continuo cambio en la música, en el sentido de que no hay melodías que se presenten más de una vez, así como tampoco patrones rítmicos que puedan ser asociados a un *leit motiv*. Encontramos que lo más cercano a una constante motivica presente en la música, es el uso de los registros de los instrumentos, agudo y grave, en relación con las tonalidades de la imagen, claro y oscuro.

4.2.3.8 Análisis de sincronía con la imagen

La música está en constante sincronía con la imagen, ya que se transforma de acuerdo a esta, siguiendo, o más bien, complementando la narrativa. Por ejemplo, en el comienzo de la cue (01:30) se aprecia claramente que el cambio en las tonalidades de claro a oscuro, cuando se dibujan los árboles, se enfatiza con el cambio de registro en la orquesta cuando se callan los instrumentos agudos y se resaltan los instrumentos graves. Además de las tonalidades, también podemos ver que la música acompaña el movimiento, como ocurre cuando aparecen los círculos que nacen desde el centro (01:45) o cuando el arpa hace un barrido ascendente y descendente acompañando una franja oscura que se mueve de izquierda a derecha y luego de vuelta (02:11). Y también, una combinación en estas formas de sincronía, tanto de registro como rítmica, cuando nacen las franjas de colores desde el centro de la imagen (02:37) y el arpa con las cuerdas frotadas acompañan el movimiento y la orquesta completa contrasta los registros, como siguiendo los cambios en los colores.

4.2.3.9 Relación con el resto de las cues.

La música presente en este cortometraje es una sola obra, una sola partitura. Es una obra que está en constante transformación, por lo tanto, la relación entre las cues es que son parte de la misma pieza musical.

4.2.3.10 Resto de la banda sonora

En las otras cues de la banda sonora encontramos los mismos elementos, ya que, corresponden a la misma pieza musical. Es decir, se desarrolla de igual manera que la cue analizada.

4.3 Análisis Leontina

4.3.1 Resumen del argumento

Este documental se centra en Leontina, una mujer en las aisladas tierras del sur de Chile, donde nació y se crió hace 82 años. Sola, alejada de una familia ausente y sin conexión con la modernidad, se refugia en su propio mundo: una casa de madera en La Unión. Nos acercamos para acompañar su intimidad, conocemos sus recuerdos, sus rituales cotidianos y su manera de entender el mundo. Descubrimos un secreto que la vincula con el pasado, y decidimos acompañarla en un viaje de regreso al mar luego de 50 años. Este es un tributo de un nieto a su abuela. Una carta de amor al significado de la vejez. (Boris Peters en Vimeo).

4.3.2 Cue-sheet

Cue 1: 00:01:02 – 00:01:36. LE01-1A. Se muestra un plano que nos sitúa recorriendo una carretera. Suena la música en compás de 4/4 con el piano realizando un ostinato sobre la clave de sol, el violín I toca notas largas en redondas, el violín II toca una contramelodía con la misma rítmica del ostinato del piano. La viola, el cello y el contrabajo realizan un acompañamiento con la misma rítmica, tocando un la en tres octavas. En el compás 9 entra el arpa con un motivo ligado y ostinato, luego, en el compás 11 el oboe dobla la melodía del violín 1, una octava por abajo. La música continúa y, acercándose al final de la secuencia, el arpa realiza un motivo de tresillos.

Cue 2: 00:01:57 – 00:06:42. LE02_1B / LE08_1. Se muestra a Leontina mirando el mar. La música comienza en una métrica de 6/4 en tonalidad de Mi menor, con los violines II tocando un si en el registro grave, mientras el arpa toca un motivo con las notas si-mi-sol en ritmo de negra con punto y luego, fa-sol-la en ritmo de corcheas con dinámica *mp*. El piano en dinámica *p* utiliza notas del motivo del arpa variando la rítmica. Mientras se muestran tomas del mar y del muelle, y se muestra la imagen de un pequeño bote en el mar, el violín solista realiza un motivo en el compás 5, que varía su célula rítmica, utilizando las notas del primer motivo que realiza el arpa en dinámica de *p*, al mismo tiempo que los violines II y las violas tocan redondas con punto y blancas con punto, y el contrabajo toca con pizzicato en dinámica *mp*. Luego, se muestra una secuencia de tomas donde vemos unas personas caminando con vacas, se muestra una cruz, a Leontina con una estatua de la virgen y, luego, ella misma apoyada en un bote. Durante esta secuencia, en el compás 6, el piano armoniza con el violín solista tocando intervalos de segunda en corcheas, luego, con un intervalo de quinta y de tercera en blanca con punto. En el compás 8, el piano realiza lo mismo que en el compás 6. En el compás 9 entran los violines I en su registro agudo tocando la nota mi durante tres compases, mientras el piano tiene la indicación de tocar una octava más agudo tocando, con la mano derecha, un silencio de negra, negra, negra, negra y blanca, en las notas mi-si-la-sol, y en la mano izquierda, toca blanca y blanca con punto ligadas, en la nota mi. En el compás 12 el oboe, con dinámica *p*, toca en el tercer tiempo un si de negra seguido de un mi de blanca con punto, luego, en el compás a continuación, toca mi-re-do-si y, en el siguiente compás, termina en un si de redonda con punto. Después, el piano y el arpa realizan el mismo motivo que tocó el arpa en el primer compás y en los siguientes tres compases, tocan al unísono. Luego, suena la voz de Leontina hablando sobre la tristeza que siente a veces, y que no se echa a morir por la pena, mientras se muestra el mar. Hay un silencio en la música y esta

cambia de cifra de compás a 5/4, en ese momento se muestra a Leontina de espalda mirando el mar y entra el violín II tocando de forma ascendente fa-sol-la. En el compás 20 la cifra vuelve a 6/4 y el piano realiza el motivo del primer compás del arpa, mientras el cello solista realiza un motivo de corcheas y semicorcheas sobre la nota mi. Las cuerdas realizan un contrapunto y el contrabajo cambia a tocar con arco. En el compás 22 el piano y el cello cambian las notas que estaban tocando, manteniendo la rítmica, y en el compás 24, el piano vuelve al motivo principal de esta cue, mientras el cello solista toca de forma ascendente las notas do-re-mi-sol-la y las cuerdas siguen desarrollando el tejido contrapuntístico. A continuación, en el compás 26, el piano cambia de motivo, el cello solista toca las notas si-mi-sol-si-la y la imagen muestra a Leontina a la orilla del mar. El violín solista reaparece en el compás 28, mientras vemos a Leontina peinándose. Durante los compases 29 al 31 el violín solista toca un motivo de blanca con punto, blanca y negra con las notas la-mi-la-re-do-si tocando en su registro grave, con el acompañamiento de las violas, cellos y contrabajo armonizando entre sí, tocando con distinta rítmica. Luego de un silencio en el compás 31, cuando se ve a la oveja colgada, la métrica cambia a 3/4, solamente durante el compás 32. En ese momento, los violines I entran con un mi agudo y, en la anacrusa del compás 33, comienza a tocar el oboe. Luego, en el compás 33, la métrica vuelve a 6/4 y el oboe continúa tocando el primer motivo del arpa, mientras esta lo acompaña tocando un arpegio de mi menor con dinámica *mp*, al mismo tiempo que los violines I siguen tocando el mi agudo. En el compás 35 el oboe deja el motivo anterior, el arpa toca un arpegio de re mayor y en el siguiente compás, toca un arpegio de Si⁷. En el cuarto tiempo del compás 36, los violines I tocan un re#. En el compás 37 el arpa, tocando en octavas, realiza el motivo del primer compás y el piano le acompaña tocando la misma melodía, sin octava, en dinámica de *mp*, mientras los violines I y II hacen un mi a dos octavas de distancia. Se muestra la secuencia

de Leontina con su familia y luego, en contraste, se ve solitaria en la playa contando que nunca se imaginó sola. La música sigue avanzando mientras se muestran las dos secuencias. En el compás 40, el piano toca el arpeggio de mi menor en octavas, los violines I y II armonizan tocando un si agudo y un mi en la primera línea, mientras las violas tocan sol-si en la dinámica de *mf*, y el cello con el contrabajo hacen un contrapunto. En la anacrusa del compás 44 entran los violines II y en el compás 44 el piano retoma el motivo principal con dinámica *mf*. En el compás 46 el motivo de las tres negras con punto en el piano, desciende diatónicamente y pasa de tocar si-mi-sol a tocar la-re-fa# y, en el compás siguiente, toca la-re#-fa#. El motivo principal deja de sonar en el compás 50, para luego reaparecer como una variación en el compás 52, acompañado de un contrapunto entre el violín solista y el cello solista. Finalmente, en los compases 56 y 57 el violín y cello solistas hacen un motivo en movimiento contrario, para resolver en una octava en el compás 58. Aparece en pantalla el nombre del documental y termina la música.

Cue 3: 00:09:17 – 00:12:06. LE03_1. Se ve a Leontina pelando tomates en la cocina de su casa. Comienzan a tocar las violas en compás de 4/4, con dinámica de *pp* tocando un mi en la cuarta línea. En el siguiente compás entran los violines II tocando el mi una octava por encima de las violas. Después, en el compás 3, con dinámica *p*, el piano comienza a tocar un motivo que pareciera ser una variación del motivo principal del cue 2. En la imagen aparece un niño jugando y suena el oboe tocando un contrapunto con el violín I en el compás 13 con dinámica de *mp*. Se muestra un plano de Leontina en un patio, sube la cabeza y entra el cello solista en su registro sobreagudo con dinámica *mp*, ejecutando notas largas. A partir del compás 21, mientras se muestra en un primer plano a Leontina, solo toca el cello solista en su registro agudo (induciendo un mood), hasta el compás 28, donde los violines II entran con

notas ligadas. En el compás 31 las violas hacen lo mismo en dinámica *p*, mientras que el cello continúa tocando, ahora en su tesitura media, hasta el compás 35, cuando Leontina empieza a hablar de su historia de amor con su difunto marido. Durante ese relato, la música queda en segundo plano. Sigue avanzando y en el compás 41, entra nuevamente el oboe mientras la música sigue acompañando el relato de Leontina, tocando una variación del motivo principal del cue 2 y las cuerdas acompañando con una cama armónica. Se muestra a Leontina tomando mate y se detiene la música.

Cue 4: 00:17:54 – 00:19:26. LE05_1. Leontina está viendo televisión. Comienzan a tocar las violas con un mi, en compás de 3/4 y tonalidad de mi menor. Dos compases después, entran los violines haciendo una cama armónica en dinámica de *pp*, haciendo crescendo junto a la viola, ejecutando notas largas. El piano empieza en el compás 6, tocando en la llave de sol en dinámica *p*, tocando una variación del motivo principal del cue 2. En el compás 11 varía de notas el motivo. Luego, en el compás 21 el oboe hace un crescendo de *p* a *mf* y, después, un decrescendo. Se muestra un primer plano de Leontina y, finalmente, entra el cello solista con dinámica *mf* en su registro agudo, tocando un motivo de dos corcheas, negra y negra ligada a una blanca con punto, con las notas la-si-do-mi. Ese motivo se desarrolla en los siguientes compases mientras se muestra en primer plano a Leontina y cuando ella dice “ay dios mío” la música empieza a desaparecer.

Cue 5: 00:20:49 – 00:22:40. LE06_1. Se muestra a un niño jugando con un balón y, luego, se muestra la secuencia de una carretera. En esta cue la música está en compás de 2/4 y comienza con un ritmo sincopado en el piano. Se muestra la secuencia de una carretera y entra el arpa en dinámica *p*, ejecutando cuartinas a modo de trémolo durante 4 compases haciendo crescendo cada dos compases. El cello acompaña haciendo nota larga, con un

movimiento expresivo de crescendo y decrescendo. En el compás 9 el oboe y los violines realizan el mismo motivo de negras ascendente y descendente, tocando a la octava, mientras se muestra la carretera. Más adelante, en el compás 19, el oboe realiza un motivo que varía su célula rítmica, tocando sol-fa-mi-do-re-mi-do-la y los violines se mueven en grados consecutivos diatónicos. Mientras la música se desarrolla, se muestran imágenes de la carretera y de Leontina en la iglesia. En el compás 26 empieza a tocar el cello solista con la indicación *cantabile*, con dinámica *mp*, tocando en su registro medio-agudo, al mismo tiempo que se muestra un viaje por carretera y se muestran un paisaje. En compás 37 el arpa realiza arpeggios con algunas tensiones, se continúa mostrando el paisaje y, luego, se muestra de manera difuminada a Leontina llegando al hospital, se la enfoca de cerca y se escucha una variación del motivo principal del cue 2 pero, esta vez, en otra métrica y tono.

Cue 6: 00:23:48 – 00:26:47. LE07_1. Leontina está en la sala de espera del hospital. Comienzan a sonar los cellos manteniendo notas largas. Luego, se ve a Leontina en un cementerio y se suma el piano tocando un motivo arpegiado y las cuerdas sostienen notas largas con dinámica *p* y hacen un leve crescendo, haciendo de colchón armónico. En el compás 16 el piano cambia el patrón que estaba tocando y realiza un motivo reiterativo cada dos compases, con trencillo de corchea y blanca, en el compás 16 y 18 sobre el acorde de mi menor y en el 20 y 22 sobre re mayor. Leontina comienza a relatar que su marido y su madre tocaban la guitarra. En el compás 24, termina el relato de Leontina y entra el oboe tocando mi-fa#-sol en negras. Luego, en el compás 26 en dinámica *mf* la guitarra toca un motivo reiterativo usando 2 corcheas, negra ligada a negra y blanca, tocando mi-fa-sol-si. El plano se cierra sobre el rostro de Leontina mientras ella empieza a relatar cómo murió su padre. En el compás 28 las cuerdas forman una novena entre las violas y los cello y de octava entre

cello y contrabajo. Leontina hace una pausa de su relato y se le ve desde una ventana, en ese momento, compás 41, vuelve a tocar el cello solista con indicación de *express*, mientras Leontina sigue con el relato de la muerte de su padre. El piano en el compás 42 vuelve a tocar el mismo motivo que al inicio, en el compás 3, y con sus variaciones. Los violines tocan un mi agudo y lo sostienen durante 5 compases y luego tocan un re. En el compás 51 el cello solista se queda tocando sin acompañamientos de otros instrumentos al mismo tiempo que se enfoca el rostro de Leontina. En otra secuencia se le muestra limpiando en el cementerio. El piano, en el compás 58, vuelve a tocar lo mismo que en el compás 16, pero una octava más arriba. Toca el oboe en dinámica *p*, tocando con ritmo de negra, se ve a Leontina cortando flores y el piano realiza la melodía principal en ese momento, tocando con negras mi-si-mi (octava más aguda) re-si-do-si-sol, siendo acompañado por el arpa y contrabajo con pizzicato se muestra a Leontina cerca de una tumba y termina la música. |

Cue 7: 00:27:38 – 00:32:22. LE02_1B / LE08_1. Este cue usa la misma música que el cue 2 empieza con una nota larga realizada por los violines segundos en el compás 5 el violin solista realiza un motivo que varía su célula rítmica los violines segundos y violas realizan notas largas de redonda con punto o blanca con punto, en el compás 10 los violines primeros realzan una nota larga en un registro agudo, en el compás 12 toca el oboe una melodía que dura tres compases, en , la máquina que toma los latidos del corazón coincide con la música en el compás 16, hay un silencio cuando se muestra a Leontina conectada, cambia de métrica la música por un compás y el piano y los violines segundos realizan un movimiento ascendente y se muestra la secuencia del mar y vuelve a la métrica de 6/4, el cello solista realiza un motivo más bien rítmico ya que realiza una sola nota que se repite variando su ritmo, el piano

realiza un motivo reiterativo que no varía rítmicamente, pero sí las alturas, los violines 2 realizan una contramelodía en su registro medio-agudo.

Cue 8: 00:35:42 – 00:40:25. LE09_1A. Empieza la música en segundo plano, en mi menor y compás de 3/4, cuando Leontina habla mientras se está secando. La viola sostiene un mi con dinámica *pp*, luego, se suman los violines, haciendo de cama armónica. En el compás 7 el piano realiza un motivo de cuatro compases en dinámica *p*, haciendo un salto descendente de un si a un mi, luego, con una escala ascendente, llega otra vez a si, para luego descansar de un salto a mi. Mientras Leontina habla de que no encontraría nada y no sacaba nada con buscar a su esposo habiendo pasado 50 años, el piano toca la misma célula rítmica anterior, pero esta vez empieza en si y desciende a re y, luego, con un escala ascendente llega a la y da un salto de tercera ascendente a un do, sosteniéndolo por un compás mientras los violines siguen haciendo de cama armónica. Desde el compás 18 al 20, el piano cambia la rítmica y llega a un mi sobreagudo, cuando se muestra el rostro de Leontina de lado. En el compás 21, el piano tiene la indicación de tocar una octava más arriba de lo que está escrito, en el compás 22 partiendo en el tiempo 2, el oboe, con una dinámica *mp*, hace un contrapunto con el piano y la viola deja de tocar. En el compás 29 entra el cello solista con la indicación *express* acompañado de los violines que armonizan, mientras se muestra a Leontina desnuda secándose y aparece el texto “mi abuela dice... no quiero hablar de los sueños, no queda tiempo para eso”. El cello solista toca alternando compases en silencio, mientras aparece el texto “¿y si leontina no tiene sueños tiene sueños?¿que va quedando?”. En el compás 45 entra el oboe realizando contrapunto junto a los violines y la viola. Aparece el texto “un deseo...ver el mar” mientras se muestran imágenes del mar y en el compás 53 entra el arpa con arpeggios, seguido del piano en el compás 55, el cual realiza una variación del motivo principal. En el

compás 63 entra la guitarra con un motivo ascendente tocando mi-fa-sol-si, lo realiza con la misma célula rítmica en los siguientes compases, en ese momento la música está en un primer plano, entonces, se cuenta la tragedia del esposo de Leontina y cómo fue el suceso, cómo sufrió y lloró su pérdida y, mientras esto se lee en el texto, se muestra a Leontina. En el compás 71 el glocken y el oboe tocan lo mismo. En el compás 80 tocan solo las cuerdas, a excepción del cello solista, haciendo un crescendo de *mf* a *f* y luego de *f* a *ff*. Mientras continúa el relato, hay 2 compases de silencio y se muestra a Leontina sentada en una cama. En el compás 93, el piano retoma el motivo del compás 55, mientras el arpa realiza corcheas tocando mi-si-la-mi-si. Se relata lo que pasó con Leontina después de la tragedia. En el compás 99 el violín toca un si durante 5 compases con dinámica *pp* en el momento que el texto dice “lloro”. En el compás 105 la guitarra vuelve a tocar un motivo ascendente con dos corcheas, dos negras y una ligada con una blanca y un silencio, y repite la célula rítmica en los siguientes compases. El oboe entra en el tercer tiempo tocando con dinámica *mf*, mientras las cuerdas tocan en *mf* notas largas que armonizan y el arpa sigue tocando corcheas. En el compás 111, el oboe y la guitarra tocan la sensible de mi menor, en el momento que se ve a Leontina acostada en la cama. En el compás 113 el piano realiza las notas del compás 92 al 94. Mientras se muestran imágenes de la carretera, toca el oboe en *mp* un motivo ascendente tocando la-si-do-mi, acompañado del arpa que realiza saltos de octava y, también, por los violines I y II. Se muestran las manos de Leontina y la música va desapareciendo y bajando de dinámica.

Cue 9: 00:40:31 – 00:42:50. LE010_2B. Vemos a Leontina en un primer plano, cuando el arpa comienza con un arpeggio ascendente con las notas de mi-si-mi. Luego, a partir del compás 3, el piano toca una melodía en octavas en la mano derecha, en dinámica *mp*. Cuando

cambia el plano de la imagen, en el compás 9, los violines II y las violas realizan un ritmo de semicorcheas, los violines I se mueven en la dinámica de *mp* a *mf* tocando de manera ascendente. Al avanzar en la secuencia, donde se muestra la carretera, en el compás 11, el piano realiza un motivo de tresillos de semicorchea, y el arpa hace barridos ascendente y descendente tocando el acorde de Gmaj y, luego, Amaj. En el compás 12, las violas y cellos armonizan entre sí y el contrabajo toca la tónica del acorde que realiza el arpa. Luego, da un salto de quinta en ritmo de blanca, acompañado de las violas, los cellos y el contrabajo. El piano, en el compás 15, realiza, prácticamente, el mismo motivo del compás 11, un poco antes del cambio de secuencia donde se muestran unos árboles y de apoco se muestra a Leontina. Con dinámica *mp* comienza el arpa en el compás 19 y vuelve a realizar arpegio ascendente de fundamental-quinta-octava. Las violas realizan arpegios en mi menor hasta el compás 24. En el compás 19, el cello solista y el oboe tocan la misma melodía a la octava, mientras se ven imágenes de la carretera y, luego, a Leontina reflejada en el espejo de un auto. En el compás 24 el oboe y los violines I realizan lo mismo a la octava, acompañados de los arpegio del arpa, las violas y las octavas del piano. En el compás 30, la secuencia muestra un niño en la parte de atrás de un auto, mientras el piano reitera el motivo del compás 11, el arpa vuelve a tocar los barridos ascendente y descendente de Gmaj y Amaj, los violines I tocan en su registro agudo y los violines II realizan un ostinato constate de corcheas. Después, de que se enfoca a leontina viajando en auto, el piano vuelve a repetir el motivo de tresillos de semicorchea en el compás 34. En el compás 37, los violines I y el cello solista comienzan a tocar un contrapunto, en el compás 38 los violines II realizan un divisi. En el compás 40, el oboe se une al contrapunto con el cello solista y violines I tocando en *mp*. Las violas tocan en divisi con intervalos de tercera, segunda y cuarta. La secuencia cambia

mostrando la orilla del mar y suena el oboe tocando un motivo ostinato. La música termina sobre esa secuencia.

Cue 10: 00:48:21 – 00:51:06. LE11_1. Vemos a Leontina caminando a la orilla del mar y comienza la música, permaneciendo en segundo plano. Sobre una métrica de 3/4, suena el arpa tocando en *mp*. En el compás 9, los violines II tocan un mi en *pp* con un leve crescendo. Las violas, en el compás 19, entran sosteniendo notas largas y con un leve crescendo, mientras la guitarra repite el motivo y se muestra a Leontina sentada en la playa. La secuencia continúa y la guitarra repite el motivo dos veces más en el compás 27. Al momento en que Leontina empieza a contar que ha soñado poco con su esposo, el piano realiza un motivo utilizado ya en otras cues, que utiliza las notas si-mi-fa-sol-la-si en *mp* y las cuerdas frotadas, a excepción de los violines I, realizan una cama armónica. A partir del compás 37, comienza una sección donde las cuerdas tienen mas protagonismo, llegan hasta una dinámica *f*. Cuando Leontina no está hablando, la música toma el protagonismo del plano sonoro, de esa forma se sigue desarrollando la cue. En la escena aparece un texto que dice “Leontina no quiere morir sin antes perdonar, hay que perdonar, porque el mar es bendito”, y luego de eso termina la cue con el clarinete solo. +++La música va acompañando los distintos momentos de la secuencia reaccionando a los momentos en que leontina relata o se hace un cambio de plano

Cue 11: 00:52:50 – 00:54:08. LE12_1. En esta cue vemos a Leontina navegando en un bote rumbo a mar adentro, para devolver una boya al mar, como señal de su reconciliación con este. La música en compás de 4/4 y tonalidad de mi menor, acompaña la secuencia. Los violines II tocan un motivo de notas con ligadura de duración, con un pequeño crescendo desde la dinámica *p*, usando su registro más grave con pocos saltos de intervalos. El contrabajo, desde el segundo compás, toca con pizzicato, mientras el arpa realiza un arpeggio

de mi menor y el piano realiza una contramelodía reiterativa. La música se prolonga hasta que Leontina arroja la boya al mar, ya que en ese momento, de forma sincrónica, la música se calla.

Cue 12: 00:58:11 – 01:02:00. LE13_A. La cue comienza en 6/4, mientras el rostro de Leontina se desvanece al cambiar el plano. Suenan los violines I tocando un la en su registro grave, luego, entra el arpa cuando vemos unas tomas de Leontina cocinando, tocando un motivo de nuevesillos en *mp*, después, al final del segundo compás, los contrabajos tocan pizzicato, el piano realiza un motivo con octavas, tocando la-sol-mi. Vemos planos del cotidiano de Leontina, mientras continúa cocinando, hasta que se muestra una toma de ella acostada y en ese momento entra el violín solista de forma sincrónica con el cambio de plano, tocando las notas la-si-do#-re-do#-si, acompañado por el piano. A continuación, vienen una serie de planos tanto de Leontina como de lugares de la casa y paisajes. El color y el mood de la música comienza a transformarse en uno más esperanzador y tierno, con tintes muy nostálgicos, pero estableciendo un ambiente mucho más cálido que lo que escuchamos durante el resto del filme. La métrica de la música va transitando hacia 5/4 y luego hacia 4/4. En el compás 34 aparece un rasgue descendente de la guitarra y la música se vuelve más atresillada y la guitarra muy presente, lo cual, evoca esa calidez en sus arpeggios, acompañada por unos colchones armónicos de las cuerdas. La música avanza en este clima, hasta que, finalmente, queda el piano tocando y la cue termina con un plano ascendente que enfoca a Leontina, estando sentada, desde sus piernas hasta su rostro.

Cue 13: 01:02:13 – 01:04:32. LE14_1A. Esta cue está en 6/4 y, por primera vez, nos encontramos en una tonalidad mayor, siendo re mayor la indicada en el score. Asimismo, el mood de esta cue es mucho más cálido y tierno. Leontina está hablando de la vejez y dice

que quiere llegar a vieja como sea, cuando empieza el arpa tocando un arpeggio de re mayor incluyendo la novena, y los cellos con dinámica *p* y crescendo tocando un re durante tres compases. Las violas empiezan en el cuarto tiempo del compás tocando nota larga en si segundo espacio. En el compás 5, el arpa realiza un arpeggio de si menor, incluyendo la séptima del acorde, el piano toca en dinámica *p*, mientras se escucha el relato de leontina. Cuando termina de hablar, se muestra un plano de ella en la tina, tomando un baño. En el momento que se deja de escuchar la voz en off y se muestra la imagen de leontina en la tina, suena la guitarra realizando un motivo en *mp*, y al mismo tiempo, el cello solista toca con dinámica *mp* una melodía que ya no transmite dolor. Se desarrolla un tejido contrapuntístico muy bello entre la guitarra y el cello solista, mientras los violines II, violas, cello y contrabajo sostiene notas largas, a modo de colchón armónico. Vemos a Leontina en la tina y aparece el texto: “¿Cómo se retrata la belleza de la vejez? ¿cuando esta solo se vive en el interior? La belleza en la vejez, es el arte de valorar la vida hasta el final”. En el compás 20 entra los violines I en un registro agudo, aumentando más aún la emotividad de la secuencia. El piano realiza un motivo ascendente, en el compás 26, tocando en el registro agudo y es acompañado por las cuerdas tocando notas largas. Al final de la cue, el compás solo los violines I y la viola acompañan al piano, hasta que estos realizan un decrescendo para terminar en *pp*.

Cue 14: 01:04:59 – 01:06:37. LE15_1. Se ve un plano donde se muestra como se prende una cocina y en ese instante empieza la música con un carácter cargado de mucha ternura, que está en compás de 6/4. El glocken con dinámica *p*, realiza un motivo tocando re-fa#-re-do ascendiendo y descendiendo, mientras el piano con dinámica *p* realiza un motivo con rítmica similar. El arpa en la llave de sol, realiza un motivo de negras, negra con punto y corchea, y en la llave de fa hace algo similar a los demás instrumentos que acompañan. La

música avanza sin muchos cambios hasta el compás 5, donde entra el oboe, el glocken deja de tocar y entra la guitarra con la melodía principal de la cue. La guitarra toca en *mp* ascendiendo y descendiendo, el arpa y el piano realizan rítmicas distintas a los compases anteriores, ejecutando el arpa solo en la llave de fa, realizando arpeggios y el piano solo en la llave de sol con dinámicas *mp*, tocando re-la-fa-remi. En el compás 7 encontramos un motivo similar al anterior, emen el tiempo seis empieza de nuevo el glocken, en la anacrusa del compás 9, el glocken y piano realizan el mismo motivo, el contrabajo y los cellos tocan un re octavado, las violas y violines II empiezan en el cuarto tiempo, los violines 2 tocan un la en la octava grave. En el compás 10 el glocken y el piano siguen tocando las mismas notas, el arpa sigue con ostinato, los violines II y las violas realizan una melodía armonizada. El glocken y el piano comienzan un tejido contrapuntístico en el compás 13, mientras el contrabajo, los cellos, las viola y violines sostienen notas largas. La secuencia termina con la melodía principal del cue tocada por la guitarra y una respuesta final del glocken, sobre la cama armónica de las cuerdas. Fin del filme.

4.3.3 Análisis de la cue 7 (00:27:38 – 00:32.22)

4.3.3.1 Resumen argumental

Leontina está sentada en la sala de espera de un hospital, esperando para ser operada. Luego, se ve una secuencia de planos que van alternando entre la operación, ella descansando en la sala de recuperación y tomas del mar. Esto ocurre durante gran parte de la cue, hasta que se muestran planos de Leontina contemplativa en un prado, donde se ven corriendo unos caballos. La cue finaliza con Leontina despertando en la sala de recuperación.

4.3.3.2 Análisis de la fuente sonora y su justificación

La fuente sonora es incidental, ya que, no proviene de una fuente desde la imagen sino que acompaña a esta de manera no diegética.

4.3.3.3 Análisis del plano sonoro

A lo largo de la cue, la música se sitúa en un primer plano sonoro. En algunos momentos también se escucha el sonido ambiente pero no se pierde la preponderancia de la música y en un par de ocasiones (cuando suena la máquina de signos vitales y cuando se escuchan las gaviotas) se comparte este primer plano sonoro con el sonido ambiente.

4.3.3.4 Análisis de la convergencia entre música e imagen

La música en esta cue se presenta de manera empática en relación con la imagen, ya que, complementa el estado o *mood* de lo que se está viendo. Da una sensación de melancolía y tristeza al ver a Leontina siendo intervenida en el hospital y descansando en la sala de recuperación. Y también, tiene ciertos aires de ternura y belleza cuando está en el campo y se muestra a ella, los caballos corriendo y el paisaje.

4.3.3.5 Análisis de las funciones de la música para con la imagen

Podemos apreciar que en esta cue la música cumple tanto una función física, como técnica y psicológica. La función física la vemos claramente cuando se sincroniza la música con el sonido de la máquina de signos vitales. La función técnica la podemos notar al ver como la música conecta toda la secuencia de planos que son muy variados unos de otros, por ejemplo, cuando alterna entre tomas del hospital y del mar, sin embargo, nunca pierde el hilo ni la cohesión gracias al motivo musical que se desarrolla. Y la función psicológica la evidencia

el clima emocional de melancolía y preocupación que se genera durante la secuencia de Leontina en el hospital y luego, recuperada en el campo.

4.3.3.6 Análisis estructural

De acuerdo a la partitura, esta cue está en tonalidad de mi menor, a una velocidad de negra igual 73, en compás de 6/4 y a nivel instrumental presenta a la instrumentación completa, con la excepción del glockenspiel.

Comienza la cue con Leontina sentada en la sala de espera de un hospital. Entra el arpa junto al violín II tocando al unísono la nota si y, luego, el arpa toca el tema principal del filme, que al mismo tiempo, contiene el arpeggio de mi menor, por lo tanto, nos indica que ese es el acorde que está sonando. Esto se reafirma en el siguiente compás, con la entrada del contrabajo haciendo pizzicato en la nota mi. En los compases que siguen, se comienza a desarrollar la música en un estado o mood de preocupación y angustia, predominando el acorde de mi menor. En el compás 5, entra el violín solista y se va entretejiendo un contrapunto con el piano, siempre dentro de un contexto diatónico a la armadura. En el compás 9 la disposición de la armonía se abre, con la entrada del violín I tocando un mi sobreagudo y la indicación *a la octava* en el piano. Un poco más adelante, en el compás 15, se produce un momento muy potente, ya que, el arpa y el piano, tocando en llave de sol a una distancia de octava, interpretan el tema principal en completa sincronía con la máquina de signos vitales de Leontina. Este momento converge en un silencio total de la música, para luego volver a entrar produciendo un efecto clip, que nos lleva a través de la operación a la cual es sometida la protagonista, alternando imágenes de ella y paisajes. Rítmicamente, el cello solista acompaña con una figura rápida de corcheas y semicorcheas, casi a modo de pedal, mientras el arpa y las cuerdas hacen de cama armónica y el piano toca variaciones de

la melodía principal, todo manteniendo el contexto diatónico hasta que, en el compás 23, nos encontramos con el acorde de dominante, sonando la sensible (re#) en el cello y en el piano. La textura cambia en el compás 24, cuando el cello deja de hacer la figura rápida y da la sensación de una textura más legatto, manteniendo el efecto clip. Entre los compases 28 y 31, sólo quedan sonando cuerdas y eso le da un sonido aún más dramático a la secuencia, hasta el compás 32, en donde queda sonando el violín I en un mi sobragudo, en sincronía con el sonido del mar, para luego dar paso al oboe que entra con la melodía principal. Desde ese punto en adelante, la cadencia armónica se mantiene, pasando la melodía principal entre los instrumentos, con una marcada textura contrapuntística, en una disposición abierta en las tésituras. La secuencia termina con un plano cerrado sobre el rostro de Leontina, en la sala de recuperación y el piano tocando la melodía principal en su registro agudo.

4.3.3.7 Análisis motívico y/o temático

En la cue analizada encontramos que la célula rítmico-melódica que se muestra a continuación (a), se reitera en distintas ocasiones, variando el acompañamiento y pasando de un instrumento a otro, modificando el registro y/o la rítmica con la que se interpreta.



Figura 1. Arpa en la cue 2/7, cc. 1-2.

Este motivo se repite con pequeñas variaciones rítmicas o melódicas en los compases 5-6 interpretado por el violín solista, tocado dos octavas por encima del motivo original y

cambiando las figuras de negra con punto por figuras de blanca, dos negras ligadas y blanca ligada a negra con punto (b); en los compases 15-16 el arpa toca el motivo una octava más arriba que el original y el piano lo toca una octava por encima del arpa (c); luego, el motivo pasa al oboe en los compases 32-34, tocado una octava por encima del original y tocando una apoyatura con una figura de negra ligada a la primera negra con punto (d); y en los compases 37-38, el motivo vuelve a ser interpretado por el piano (e). Por lo tanto, podemos concluir que esta melodía característica es un *leitmotiv* dentro de la secuencia.

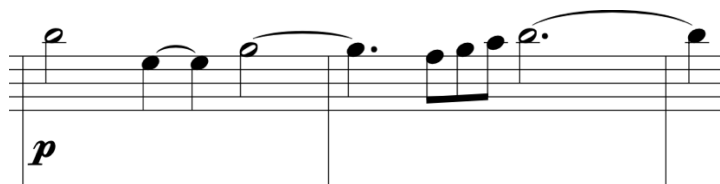


Figura 2. Violín solista, cc. 5-6.



Figura 3. Arpa y Piano, cc. 15-16.

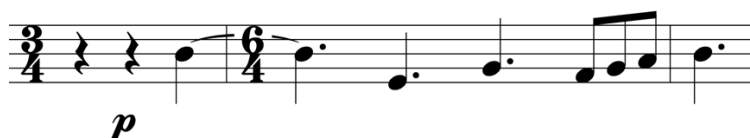


Figura 4. Oboe, cc. 32-34.



Figura 5. Piano, cc. 37-38.

4.3.3.8 Análisis de sincronía con la imagen

La música de esta cue presenta una gran sincronización con la imagen tanto en sus estados de ánimo como en las acciones que ocurren. Por ejemplo, la cue comienza con Leontina sola en la sala de espera de un centro médico, ya que, debe ser ingresada para que le realicen unos exámenes, los cuales van a determinar si ella tiene cáncer. Esta escena es acompañada con una música que expresa melancolía y nos sumerge en un clima de preocupación. Otro ejemplo claro de sincronía, es cuando la música toma el mismo pulso que indica la máquina de signos vitales. También, en la secuencia aparecen dos veces imágenes del mar. La primera se ve el mar pasando rápidamente como si la cámara estuviese viajando a toda velocidad y esta escena es acompañada de una música más enérgica con los violines tocando en su registro agudo, acompañados del piano, el arpa y el cello solista tocando una figura en semi corcheas haciendo de base rítmica; la segunda vez se ve el mar más calmo y aquí la música que acompaña es mucho más tranquila como si se meciera con el vaivén de las olas, con la melodía principal en el oboe y un acompañamiento de los violines tocando en su registro sobreagudo y el arpa.

de las cues. La base principal de la música está en el oboe, el arpa, el piano y las cuerdas frotadas, además de la aparición del cello solista y el violín solista, que son utilizados en algunos momentos.

En variadas ocasiones, nos encontramos con que la música está perfectamente sincronizada con la imagen, marcando cortes y entradas de secuencias, por ejemplo, en el comienzo de la cue 1 cuando la imagen se va a negro y entra de golpe el plano de la carretera junto con la música. También, cuando Leontina arroja la boya al agua y al momento del impacto, la música se calla (00:54:07). Además, la música presenta una sincronía muy importante con la imagen, siendo esta la que determina los moods de las diferentes escenas, acompañado los momentos tristes de Leontina con elementos como el cello solista, el cual, haciendo el análisis comparando las distintas cues, representa ese mundo interior triste y nostálgico de ella, ya que, aparece en distintos momentos donde se le muestra en primer plano con un semblante pensativo y en silencio. Y por otro lado, también en las escenas finales, cuando el director hace sus reflexiones en torno a la vejez, la tonalidad de la música cambia. En todas las cues nos encontramos en la tonalidad de mi menor o re menor, sin embargo, en las últimas dos cues, el score nos indica la tonalidad de re mayor, lo cual, en complemento con una música más calmada y menos melancólica, que nos introduce en un estado más contemplativo y de aceptación, para terminar con un último cue lleno de ternura, acompañando el relato final de una historia sobre Leontina enfrentando a un puma cuando era pequeña.

A lo largo del documental, el motivo principal aparece en varias ocasiones, con esos sutiles cambios que fueron explicados previamente en el análisis, por ejemplo, cuando Leontina llega al hospital (00:22:30) y suena la melodía, en otro tono, tocada por el piano o, también,

cuando está lavando sus pies (00:35:43). Además, se puede apreciar que aparecen muchos motivos musicales que se perciben como similares al motivo principal, sin embargo, no son iguales, sino más bien un guiño a esa melodía, como podemos ver a continuación:



Figura 7. Cello en cue 8, cc. 29-30.



Figura 8. Violin en cue 2, cc. 5-8.

Estos motivos nos mantienen en un mood más o menos similar al del tema principal, a lo largo de todo el documental, reforzando la sensación de melancolía que predomina en la narración, hasta las cues finales, en donde cambia el estado de ánimo general y la tonalidad de la música cambia a mayor.

4.4 Análisis Isabel: Capítulo 1

4.4.1 Resumen del argumento

Isabel cuenta la increíble vida de Isabel Allende, la autora en español más leída del mundo y una incansable activista de los derechos humanos. Desde pequeña, Isabel estuvo dispuesta a romper todos los estándares socialmente aceptados de su época para perseguir la felicidad y abrir su propio camino. Luego, en la cima de su carrera, recibe la devastadora noticia de que su hija está a punto de morir. El dolor puede haberla doblado, pero nunca la rompió. (Jakkepoes en Imdb) (Isabel: La Historia Íntima de la Escritora Isabel Allende, s.f.)

4.4.2 Cue-sheet

Cue 1: 00:00:01 – 00:00:34. Comienzan los créditos iniciales y aparecen imágenes de la serie introduciendo a lo que viene, la música empieza en el compás 2, el arpa realiza motivos ascendentes, el piano en el compás 3 realiza un motivo con 2 cuartinas y una blanca tocando la, re, fa#re lab, re, fa#, re, la. Toca mientras hay una capa armónica realizada por los cellos, los cellos primeros realizan armonía con blancas tocando si – si (una octava más arriba) re #, luego mi lab, y los cellos terceros tocan redondas ligadas tocando un re a dos octavas. Los cellos segundos realizan un motivo que funciona de manera rítmica tocando un divisi a tres notas y aumentando su frecuencia rítmica, el oboe empieza en el compás 4 realizando una contramelodia, más adelante en el compás 5 el piano realiza el mismo motivo que en el compás 3, pero haciendo las notas la do# fa# do# lab do# fa# do# la. Mientras el arpa toca un arpeggio ascendente de fa# do# fa#, los cellos segundo realizan nuevamente un divisi de tres notas , en el compás 6 el piano cambia un poco la rítmica, mientras los cellos segundos aumentan su frecuencia rítmica, en el compás 7 el piano empieza a realizar un ostinato, mientras las cuerdas realizan una capa armónica. En el compás 8 los cellos segundos realizan

un divisi a tres notas tocando corcheas, el piano realiza un motivo con cuartinas, en tanto el compás 9 termina con cuartina y blanca, aparece el nombre de la serie y la música termina.

Cue 2: 00:00:41 – 00:01:24. Se muestra un plano de espalda de la protagonista Isabel, es recibida con aplausos. Comienza la música en compás de 6/8, en el compás 2 los cellos primeros realizan un motivo con presencia tocando spiccato, no sosteniendo notas largas, octavando en el primer tiempo y octavando a tres octavas en el sexto tiempo. En el compás 6 comienza el piano realizando octavas, ascendiendo y descendiendo de nota, mientras se escucha la voz de Isabel de cómo es la vida o de cómo es su vida y de cómo sus libros buscan acabar con la confusión. En el compás 12 entra el oboe tocando una contramelodia con figuras rítmicas de negra con punto y blanca con punto saltando máximo un intervalo de quinta, los cellos segundos desde este compás realizan una capa armónica a dos o tres voces, se muestra a Isabel en primer plano y empieza a hablar al público y la música acaba.

Cue 3: 00:02:07 – 00:03:42. (incertidumbre). La música comienza cuando a Isabel le comunican algo, comienza con un contrabajo sosteniendo una nota larga que es un sol en su octava más baja y luego lo realiza una octava más alto. En el compás 5 se escuchan cuerdas frotadas graves sosteniendo las notas do fa sol re, y sosteniendo, ligándolas a los siguientes compases, en el compás 7 entra otro violín realizando tresillos abarcando más de una octava con extensión en los intervalos del motivo y, uno de los violines realiza un tremolo en la nota sol. Siguen las cuerdas graves sosteniendo simultáneamente las notas DO-FA –SOL-RE, se escucha un violín tocando un sí y en el compás 9 un arpa realiza motivos usando negras y tresillos. Se trata de un tresillo con dinámicas entre p y mp, osilando intercalando entre SOL y LAB, las cuerdas realizan intervalos disonantes mientras se ven secuencias de Isabel corriendo preocupada por su hija y luego llegando a una sala de hospital. Su hija está en una

camilla, el compás 16, el violín con tremolo sostiene la nota DO sobre el pentagrama, en el compás 20 se escuchan cuerdas frotadas usando efectos que generan tensión, la música se limita a acompañar la escena en este momento. Sin tener motivos claros, su hija le dice ¿porque lloras?, ahí se escucha el sonido de un violín agudo tocando y en el momento que Isabel ve a su hija agonizando en la camilla y se preocupa.... se generan disonancia en las cuerdas, se escucha el sonido de un violín sosteniendo un mi agudo y se escucha efecto de tremolo en las cuerdas. La música termina en el momento que Isabel empieza hablar con su madre respecto a su hija.

Cue 4: 00:04:07 – 00:05:23. (piano, glocken y guitarra). La música empieza en segundo plano, mientras Isabel habla con su madre respecto de su hija, preocupada y muy afectada le dice que se está muriendo. Comienza la música, en el compás 2 el piano con un ostinato tocando re y fa con ritmo de cuartina tocando en la llave de sol con pedal en el compás 3, la guitarra realiza un arpeggio dejando resonar las notas ejecutando las notas sol – sib – la (una octava más alta) justo en el momento que se ve a la hija de Isabel de pequeña dibujando. El piano en llave de fa toca un la un tiempo después de las notas de la guitarra, como a la mitad del tiempo 6, en este compás la guitarra toca un arpeggio dejando resonar un sol - sib –fa – si (una octava más arriba) terminando en el compás durante los tres primeros tiempos y cambiando a métrica 5/4 en el compás 4. El piano sigue tocando un ostinato acompañando en la llave de fa división de los tiempos del compás de 5/4 sonando una blanca con punto y luego una blanca. En el cuarto tiempo el piano cambia una nota del ostinato, ejecutando RE-SOL y la guitarra sostiene un re y se ejecuta una escala ascendente tocando una octava más arriba re – mi-fa –sol volviendo a RE acompañado en ese momento por un sol. En tanto, Isabel mantiene la conversación con su madre respecto a su hija, en el compás 5 cambia la

métrica a 6/4, el piano sigue realizando un ostinato con re –sol acompañado de un sol con una blanca y de LA con una redonda, la guitarra realiza un sol y un sí (una octava más arriba) mientras ejecuta una escala ascendente do-re-mí y se escuchan con una dinámica posiblemente pp o ppp sonido de cuerdas frotadas graves (cellos y contrabajos). En el compás 6 se muestra a Isabel con su hija y ésta le pide que le cuente una historia, la música cambia la métrica a 8/4, el piano toca un ostinato con MI-SOL la guitarra realiza un intervalo de quinta y luego de tercera, mientras en el segundo tiempo el glocken toca ascendentemente re-sol-la con negras. En el quinto tiempo el piano toca Mib y sol, la guitarra realiza un mib y los sostiene mientras realiza un mib (una octava más arriba) tocando un motivo con dos voces, una un motivo ascendente , mib, fa, sol, la ,mib , sib y con notas graves un mib y un si, el glocken toca si y desciende a un la acompañado por un sonido de cuerdas frotadas. Isabel empieza a contar la historia y en el compás 7 cambia la métrica a 5/4, el piano toca lo mismo que en el compás 3, la guitarra toca de manera ascendente re-mi-fa-sol terminando un acorde RE quinta, con el LA duplicado en la octava más grave. En el compás 8 piano ostinato con re sol, la guitarra toca re5 y re octavado, con corchea asciende a mi glocken realiza re sib sol do, cuerdas son un colchón armónico, el glocken toca negras y las cuerdas como un colchón armónico tocan mib sol re. En el compás 10, el piano con ostinato de fa la, la guitarra toca ascendente de re sol y luego arpeggio de re menor, el glocken toca sol la do la, las cuerdas son un colchón armónico. Compás 11, el piano toca ostinato mi sol y luego re sol. En el compás 12 la guitarra toca notas de mib5 toca escala ascendente y luego de SOL quinta, glocken toca 2 negras y blanca con punto, mientras que, en el compás 13 la guitarra realiza una escala ascendente, el glocken cambia la rítmica por 2 corcheas, blanca con punto ligada a corchea y corchea, y toca, el do re do. En el compás 14 sigue las cuerdas con el colchón armónico de las cuerdas, el glocken blanca con punto ligada a dos corcheas y una negra, en

el siguiente compás la guitarra toca sobre sib quinta y el glocken mantiene un re en todo el compás, ya no está presente el colchón armónico de las cuerdas termina la música un poco antes de que termine la historia que le conto Isabel a su hija.

Cue 5: 00:16:15 – 00:16:56. Se escucha una voz en off de Isabel y empieza la música en segundo plano con una guitarra tocando intervalos. Se pasa de la secuencia de Isabel hablando sobre la maternidad, a la secuencia de Isabel de pequeña siendo llamada por su madre para irse. En el segundo compás con ritmo de tresillo unido a una negra, realiza intervalos de sexta. En los siguientes compases cambia de rítmica e intercala con silencios homorítmicamente. Mientras Isabel pregunta por su papa y su madre le dice que su papa no va a venir, en el compás 11, a mitad del tercer tiempo, la guitarra realiza un rasgueo hacia abajo que dura hasta el primer tiempo del compás 12 y termina la música.

Cue 6: 00:17:15 – 00:18:27. Se escucha la voz de Isabel hablado respecto a su padre y de su abandono. A continuación, se muestra a Isabel de pequeña oliendo un abrigo y empieza la musica en 4/4 en el compás 4 se escuchan cuerdas frotadas que se pueden identificar como cello y contrabajo, estos realizan las notas re-fa#-si (una octava mas arriba) con ritmo de blanca y luego mi y lab, en el compás 5 realizan un fa#-la, el piano en la llave de sol, toca intervalos de sexta, usando alteraciones, las cuerdas tocan un re octavado con un lab, el piano sostiene desde el compás anterior un do y la se escucha la voz de Isabel diciendo mi madre a sus 24 años se quedo sola a cargo de 3 niños mientras se muestra el auto donde va Isabel de niña llegando a la casa de sus abuelos y, en ese momento, la guitarra en el segundo tiempo del compás 6 ejecuta un motivo con corcheas y 2 negras tocando la-fa-lab y un intervalo de sexta con re y si. Las cuerdas tocan con una redonda lab y si, la guitarra realiza un motivo similar al del compás anterior y el piano realiza intervalos de sextas ascendente. En el compás

8 las cuerdas graves realizan sol en la octava grave del contrabajo re-fa#-si (un acorde de sol maj7), la guitarra repite el mismo motivo del compás 6, en el compás 9 las cuerdas graves solo realizan sol, la guitarra realiza un motivo similar a lo antes visto pero terminando en sol, el piano realiza intervalos de sexta ascendente, en compás 10 las cuerdas graves realizan un la-re-mi-si y luego, realiza un la mayor, la guitarra cambia las notas del motivo, el piano realiza un intervalo de tercera mayor ahí se escucha a Isabel decir sin un oficio dejando su orgullo de lado y volver a Chile a la casa de sus padres, transcurriendo en el compás 12 las cuerdas realizan las mismas notas que en el compás 4, el piano con un silencio y tres negra realiza un intervalo de sexta, uno de séptima y luego sexta, en el compás 13 las cuerdas realizan lo del compás 5, el piano ascendente realiza un intervalo de sexta dos veces, luego un intervalo de quinta y después de sexta, la guitarra cambia el motivo con dos negras y una blanca tocando lab-la y un intervalo usando mi-do#, en el tercer tiempo se escucha un violín en su registro grave o una viola realizando un re que duraría en compases posteriores, compás 14 las cuerdas graves realizan lo mismo que en el compás 12 y el piano hace el mismo motivo ascendente que en que en el compás 12. La guitarra con ritmos ya usados, ejecuta un intervalo de sexta con mi-la, luego la-fa#-lab y el violín sigue con un re, en el compás 15 las cuerdas ejecutan lo mismo que en el compás 13, el piano con blancas toca mi y do# y luego re y si, mientras se muestra el primer encuentro entre Isabel y su abuela, se le escucha decir ahí conocí a la meme mi dulce abuela que duraría poco tiempo en este mundo mientras en el compás 16 la cuerdas graves tocan si-fa#-la de forma ascendente, la guitarra realiza lo mismo que en el compás 14, se escuchan violines mas agudos al hablar sobre su abuelo y menciona que le consiguió trabajo a su madre, se escucha a Isabel decir por esos días una sorda rebeldía crecía dentro de mi y no ayudaba nada a la tranquilidad de mi madre y acaba la música.

Cue 7: 00:19:27 – 00:19:42. En el momento que se muestra a Isabel de niña levantarse de su asiento, comienza la música que al igual que en la cue 5, hay una guitarra realizando intervalos de sexta durante tres compases y en el cuarto termina en una acorde de re mayor con la quinta en el bajo y justo en el momento que se cambia de la secuencia donde se muestra a la madre de Isabel a la imagen de Isabel con su familia terminando la música.

Cue 8: 00:24:32 – 00:26:07. La música comienza en el momento que se enfoca a los hijos de Isabel durmiendo 4/4 comienza en segundo compás, tocando con el arpa sosteniendo un si con una redonda sobre la llave de fa y en el tercer tiempo toca un si-la (octava superior). En el compás 3 toca con tiempos de redonda dos veces el si, mientras el oboe realiza un si al unisono, en el compás 4 el arpa sostiene un si mientras toca dese el segundo tiempo toca fa#-mi, en el compás 5 el arpa toca dos veces do#, el oboe toca mi-la y en ese momento se escucha a isabel mencionar que por su trabajo se perdió como crecían sus hijos y en el compás 6 sostiene fa#, en el compás 9 el arpa en llave de sol comienza un ostinato con negras y en la llave de fa acompaña tocando la misma nota, las cuerdas frotadas realizan un acorde de fa# mayor. La música sigue y el arpa realiza el mismo ostinato y acompañamiento cambiando las notas y siendo acompañado por un do# con nota pedal durante varios compases, mientras Isabel menciona a Salvador Allende y su visión democrática en el compás 14 el arpa realiza un motivo con tresillo de negra en el momento que se muestran imágenes del caos, Isabel menciona los problemas que la visión de su tío provocaba, en el momento que Isabel sigue hablando y dice enfrentamientos civiles y atentados, se escuchan desde el compás 19, octavas realizadas por el piano acompañado del colchón armónico de las cuerdas frotadas graves. Sigue avanzando la música de manera similar e Isabel hace mención a la campaña de la oposición y los problemas civiles que sucedían, Isabel menciona

que su tío Salvador Allende fue el único Allende que ayudó a la madre de Isabel. Esto desde en el compás 24 el piano toca con octavas, el arpa con negras y cello con redonda, en el compás 25 se escucha un oboe y cello tocando notas largas y ligadas, la música sigue de manera similar e Isabel habla que su padastro y su madre se quedaron en Argentina, se enfoca a Isabel y termina la música.

Cue 9: 00:27:17 – 00:32:09. Aparece la vidente de Argentina María Teresa Suarez y le pregunta a Isabel si pueden hablar un momento, mientras la música en el compás 5 el contrabajo sostiene un re por debajo del pentagrama, Isabel se presenta y se escuchan cuerdas frotadas tocando en el puente, el contrabajo mantiene notas largas y desde sib hasta mi (octava inferior) avanza la secuencia y la vidente busca predecir el futuro de Isabel, le dice que habrá un baño de sangre en su país, le dice que va a estar paralizada por un largo tiempo y que su único camino es la escritura, la música se desarrolla de manera similar y la vidente le dice a Isabel que un hijo suyo será conocido en muchas partes del mundo, en compás 27 empieza el arpa tocando una sola nota en el compás utilizando tresillos de negras, negras, blanca, blanca con punto y redonda Isabel pregunta cuál, llaman a la vidente y empieza un motivo más presente del arpa en el compás 32 tocando sib-re-la con tresillo de negra y sib con blanca reiterándose en los siguientes compases. En el compás 34 entra el clarinete en un registro medio, compás 39 la rítmica del arpa, se escucha la voz de Isabel diciendo que no quiso creer lo que dijo la vidente y 38 el arpa hace solo negras, en el compás 40 empieza el arpa a hacer solo tresillos de negras, mientras la música se desarrolla de manera similar se escucha a Isabel decir hasta que llegó el 11 de septiembre de 1973 y se muestra una escena ambientada de ese año y en el compás 45 entra el piano tocando re con negras, luego re-mib-re-la con corcheas y la con negra mientras se escuchan las cuerdas frotadas graves tocando

con una nota y la rítmica, tresillo de negra, silencio de semicorchea, semicorchea, silencio de corchea y negra la música generando tensión mientras se escucha el aviso del general Pinochet de que se tiene que evacuar La Moneda o será atacada. Luego las cuerdas frotadas realizan tres notas homorítmicamente sonando disonante, los instrumentos que suenan y se escuchan tremolos en la cuerdas, se muestran imágenes de lo sucedido el 11 de septiembre al mismo tiempo que se escucha instrumentos de percusión que se escucha enérgico y marcando tensión, se siguen mostrando imágenes y se muestran imágenes del palacio de La Moneda destruido y en ese momento se escuchan cuerdas graves y luego el relato de Isabel de lo vivido en dictadura, y se empieza a escuchar con cuerdas frotadas graves una capa armónica, Isabel dice que todo por el supuesto reabastecimiento de la democracia y se escucha el piano tocar de manera ascendente y descendente desde el compás 77, la música se desarrolla de manera similar e Isabel dice que un manto de silencio cayó sobre nuestra sociedad que optó por desviar la vista, luego se muestra a Isabel manejando y militares le pide sus documentos, mientras transcurre esto se escucha más peso en las cuerdas graves tocando intervalos grandes en la armonía y se empieza a escuchar el clarinete desde el compás 85 que asciende de si a do# (una octava más arriba), mientras se muestra como es llevado detenido un hombre por los militares y le pegan y su familia no puede impedirlo. Después llega a un mi descendente a re-lab y termina en do#, se escucha a Isabel hablar mientras se escuchan las cuerdas frotadas graves, dice entre eufemismo y evasión fuimos ocultado bajo la alfombra, todo lo que no queríamos ver una sensación demasiado familiar para mi y ahí se acaba la música.

Cue 10: 00:33:25 – 00:35:17. Esta cue será analizada en profundidad en el punto siguiente.

Cue 11: 00:35:47 – 00:36:36. Cuando la compañera de trabajo de Isabel menciona que están despidiendo gente, el piano en 4/4 y con pedal toca La fa# lab con un silencio dos corcheas y una blanca ligada, en el siguiente compás negra ligada, 2 corcheas una negra y una negra ligada tocando la fa# lab do# ,en los siguientes compases el piano toca estas dos células rítmicas en distintos momentos y cambiando notas, y esto mientras Isabel habla con sus compañeras de la censura que están recibiendo para la revista y el fin de esta como tal

Cue 12: 00:36:53 – 00:37:42. Termina de hablar Isabel y en 4/4 la guitarra realiza un motivo del cue anterior una octava mas grave, en el tercer tiempo entra el oboe Tocando un la , se muestra a Isabel manejando en busca de su compañero Luis ,en el compás 4 negra ,2 corcheas , negra y negra ligada ,ejecutando la fa#(inferior)lab do#(inferior) el oboe sigue tocando la ,en el compás 5 la guitarra toca do# (con ligadura del compás anterior)la fa lab, se van mostrando las secuencia de Isabel llegando donde supuestamente esta su compañero Luis y luego habla con el padre y luego ocurre lo mismo que en el cue anterior la guitarra reitera las células rítmicas variando notas mientras, mientras el oboe utiliza negras y blancas con punto abarcando desde fa# a si(superior) el oboe mantiene la# mientras la guitarra sigue tocando algo similar e Isabel le insiste al padre que quiere ver a Luis.

Cue 13: 00:37:59 – 00:42:59. En 4/4 el compás 2 se escucha un contrabajo realizando un fa en su registro Mas grave y la nota ligada al siguiente compás , y en eso se ve entrando a Luis en pésimas condiciones y en el 4 compás se escuchan cuerdas frotadas realizando un efecto como si estuvieran tocando en el puente tocando un intervalo de séptima menor ,siguen ligando las notas otro compás, empieza un dialogo de Isabel y Luis ,y en el compás 6 toca el piano con rítmica de silencio de corchea 3 corcheas , negra y negra ligada tocando do sol lab do(octava inferior)fa y el arpa realiza una contramelodía como una respuesta al motivo del

piano tocando sol y lab ,en el compás 8 el contrabajo realiza un do en el segundo espacio del pentagrama, la música se sigue realizando de manera similar hasta el compás 15 , se hace un cambio de secuencia de Isabel terminando de hablar con el padre que se tiene que sacar a Luis del país ,luego.se ve a Isabel manejando llevando a Luis y en el compás 18 la guitarra toca un motivo similar al del piano del compás 6 , el compás 20 la guitarra toca sin acompañamiento de los demás instrumentos cambiando un poco la rítmica en los compases siguientes desarrollándose de manera similar terminando el motivo en do do# o lab mientras sigue la secuencia Isabel llega al destino y se despide de Luis , mientras la música sigue igual ,isabel empieza a hablar sobre que empezó con actividades clandestina ayudando a gente escapar del país y mientras sigue hablando en el compás 26 hay un sutil cambio en la primera nota del motivo que es un mi , en el compás siguiente repite lo mismo mientras Isabel termina de hablar, el motivo de la guitarra esta haciendo en los bajos fa la (superior) mib con 2 negras y una blanca y la voz superior mib do do # con silencio de corchea ,corchea ligada a corchea , corchea ligada negra y negra, se muestra a Isabel trasladando gente ,compás 30 realiza un motivo similar a cuando empezó a tocar la guitarra ,en el compás 34 el ritmo varia mas tocando 4 corcheas , una blanca y tocando dos negras al mismo tiempo ejecutando saltos grandes entre las notas mientras Isabel menciona que sus actos no fue por heroísmo y que no sabia lo que arriesgaba ,en el compás 39 hay un cambio en el ritmo ,tocando a 2 voces ,negra ,dos corcheas y dos negras y con otra dos corcheas y una blanca con punto, se muestra a Isabel llorando en el auto , la música se desarrolla de manera similar y se escucha a Isabel mencionar que el miedo tarde o temprano vuelve a tu puerta y en el compás 42 realiza un acorde de la disminuido, se hace un cambio de secuencia a una puerta que se abre y luego se muestra a Isabel de niña acostada , se escucha un instrumento de cuerda como si estuviera tocando en el puente,al momento que despierta Isabel , se escucha un contrabajo realizando

pizzicato en el primer tiempo y el arpa realizando contratiempos de corchea. la música sigue de manera similar el arpa ascendiendo al cambiar de compás ,mientras se muestra a Isabel que se para ,sale de la pieza y baja las escaleras, se escucha una discusión de la madre y padre de Isabel , en el compás 57 el arpa deja de tocar , un cello toca re por dos compases, en el compás 59 empieza a sonar un violin, y se escuchan a cellos realizando acordes y en los compases siguiente se realiza una línea melódica del violin mientras se suman mas notas en los acordes ,Isabel sale de su casa llamando a su padre mientras la música sigue se realiza un cambio de secuencia a Isabel de adulta saliendo de su auto, se muestran a unas personas viendo a Isabel desde un auto y el arpa vuelve a hacer contratiempos de corcheas, la música sigue y se escucha la conversación con el marido de Isabel de que no salga y Isabel dice quiero ir y se acaba la música.

Cue 14: 00:43:25 – 00:44:48. Se muestra a Isabel contestando el teléfono y luego siendo amenazada, y en ese momento se escucha un contrabajo haciendo una nota grave en su registro siendo acompañado de cuerdas graves siendo un colchon armonico que se escucha tenso ,isabel sale de casa y luego se muestra un secuencia manejando preocupada por sus hijos, y se escucha un trino de las cuerdas , se ve a isabel muy preocupada por sus hijos buscándolos en su casa y ,se escucha un contrapunto de cuerdas frotadas desde el compás 29 primero con contratiempos de corchea , acompañado por dos negras ,2 semicorcheas con un silencio de corchea y negra , en el compás siguiente un contrapunto con la nota do con 2 corcheas, negra ,dos corchea y negra ,acompañado de figuras de negra, 2 corcheas, negra y dos semicorchea, en el compás 31 se escucha una cuerda osilando entre do y re cuerda superior con ritmo de corchea contra negra ,2 semicorchea, silencio ,negra, 2 semicorcheas y silencio , repite esto en el siguiente compás ,sigue la secuencia y el contrabajo sostiene un

re acompañado por unos tiempos del compás luego se muestra Isabel preguntando por sus hijos por teléfono mientras el contrabajo mantiene un re por los siguientes compases , Isabel se para y termina la música.

Cue 15: 00:45:53 – 00:54:08. El marido de Isabel le dice que va a encontrar a sus hijos y en 4/4 suena un motivo de arpa ejecutado por un silencio de negra y 3 negras tocando las notas re (octava mas alta) y sib en el compás 17 de la partitura y en el compás siguiente la con figura redona ligada al siguiente compás, en el compás 20 se repite el motivo pero termina en do , en el compás 22 se escucha a un contrabajo tocando re con redonda con pizzicato, compás 23 se repite el motivo y termina en mib que se liga a una blanca con punto ,en el compás 25 el contrabajo usa blanca con punto también ,sale de su casa la pareja de isabel, se reitera el motivo en el compás 26 y toca un re con redonda el contrabajo, en el compás 28 en el tercer tiempo entra otra arpa con negras tocando re ,el contrabajo toca un re en el tercer tiempo, compás 30 el arpa reitera el motivo del compás 17, se ve a Isabel desesperada llorando (la música crea tensión)compás 31 el arpa incluye tresillos de semicorchea incluyendo mib ,se escucha un leve crechendo y decrechendo de cuerdas frotadas graves mientras la música avanza se ve a Isabel llamando por teléfono preguntando por sus hijos ,en el compás 35 el piano empieza a realizar octavas , compás 37 un arpa toca el motivo con tresillo y otra toca intervalos con 2 blancas, compás 37 un arpa realiza un motivo de con negras y tresillos y la otra intervalos con dos blancas ,se escucha que realiza rítmica de tresillos con saltos en los siguiente 3 compases, la música se desarrolla de manera similar con el colchón armonico de las cuerdas grave , se sigue viendo a Isabel desesperada por encontrar a sus hijos mientras la música en compás 40 se escucha al oboe ejecutar un re y luego un mib, en el compás 44 el cello realiza un motivo con tresillo ,saltillo y galopa inversa

con silencio de corchea en un registro agudo, se siguen mostrando diferentes secuencias de Isabel preocupada, en el compás 48 el oboe no realiza notas largas y realiza la sib y sol , en el compás 49 realiza un salto octava desde re , en los siguientes compases aparecen las mismas notas mientras las cuerdas tocan en extremos agudos y extremos graves , la música se desarrolla de manera similar mientras acompaña al mood de la escena , se muestran distintas secuencias de Isabel preocupada por sus hijos , se escucha un auto llegar e Isabel sale , Isabel pregunta por sus hijos a los tipos que llegaron en auto y se empieza a escuchar un contrabajo tocando grave un fa desde el compás 76 sosteniendo con ligadura ritmo de redonda por varios compases, mientras se escucha la conversación con los tipos que tenían secuestrados a sus hijos e Isabel pide que se los devuelvan , le devuelven a sus hijos y los abraza, y el contrabajo ahora realiza un si (en la segunda línea del pentagrama) desde el compás 94 , en el compás 96 se escucha un re ejecutado por una cuerda frotada por sobre el si del contrabajo, a medida que avanza la música la línea de la otra cuerda va cambiando notas, en el momento que Isabel recibe un recado que le mandaron los hombres que tenían a sus hijos , a la mitad del cuarto tiempo del compás 108 vuelve a tocar el arpa , se mantiene la música de manera similar , en el compás 125 se queda el contrabajo solo y manteniendo notas largas, y se mantiene de forma similar en los siguientes compases , en el compás 135 cuando Isabel está hablando con su tata y le dice tan porfiada que me salió y se escucha un contrabajo realizando pizzicato y al arpa realizando contratiempo de corcheas , se sigue manteniendo la conversación con su tata y paula la hija de Isabel se despide , mientras se repite el mismo motivo pero el arpa cambiando de nota cada compás y el contrabajo tocando la misma nota re , Isabel se despide por última vez de su tata antes de irse del país y se escucha un cello acompañando lo que hace el contrabajo y arpa desde el compás 143 , la música sigue avanzando y el esposo de Isabel le dice que tiene que ser fuerte , que en un par de meses todo

va a estar bien , y en la música se escucha en el compás 149 acordes realizados por cuerdas frotadas graves realizando un mi menor y luego re mayor , y a un clarinete tocando notas de los acordes que se forman en el compás 151 se forman un re mayor y un sol menor con el sol octavado ,en el compa 152 se escuchas cuerdas frotadas mas agudas ,se escucha sol menor , la menor , la menor desde el compás anterior se oye a Isabel ,un mi disminuido que se le agrega la séptima y luego novena (por las cuerdas mas agudas), mientras se escuchaba a Isabel diciendo la sumisión o la libertad , la valentía o el miedo , vivir es una camino que deja marcas que el tiempo logra suavizar pero jamas borrar ,mientras se muestra a isabel de adulta acomplejada en una cama , a Isabel de niña , luego nuevamente a Isabel de adulta y después a Isabel de niña entrando en una habitación que tenia prohibido entrar mientras las cuerdas graves sostiene un la quinta por 4 compases, en el compás 159 se escucha a un contrabajo tocando un la por debajo del pentagrama sostenido por los siguientes compases e Isabel vuelve a hablar diciendo se puede aprender a ocultarlas , a caminar con ellas , a ponernos de pie y empieza a sonar una guitarra haciendo intervalos de sexta e Isabel sigue hablando, y dice, seguir al destino sin mirar atrás , aprender de nuevo a vivir sin miedo ,aprender a ser forastera y construir un propio pueblo, se muestra a Isabel de niña recorriendo la habitacion mientras la guitarra sigue haciendo intervalos de sexta, e isabel vuelve a hablar y dice en compañía de nuestros viejos fantasmas y se muestra a Isabel de niña destapando un espejo ,ahora se escucha con mas presencia un contrabajo que suena por debajo tocando la bajo el pentagrama, se muestra a Isabel viendo unas fotos que saco de un baúl y en el compás 174 se escuchan cuerdas frotadas realizando un acorde de la mayor sin quinta duplicando la fundamental ,luego se escuchan triadas con dos blancas, y luego intervalo de cuarta , las cuerdas empiezan a hacer un colchón armonico mientras en el compás 178 en el tercer tiempo se escucha el motivo principal de la cue 10 en el momento que se muestra la secuencia cuando

Isabel de niña sale a buscar a su papa ,el motivo va haciendo variaciones mientras se muestra siguiendo viendo fotos , después toma un libro y, se ve a Isabel revisando el libro y en la música escucha un clarinete tocando en un registro medio en el compás 184 y en el compás 186 se escucha sonido violines tocando la fa sol , la fa# lab mientras se enfoca el rostro de Isabel de niña y luego se muestra a Isabel como si estuviera mirando a alguien y termina la música.

4.4.3 Análisis de la cue 10 (00:33:25 - 00:35:17)

4.4.3.1 Resumen argumental

Se ve a Isabel de niña caminando por su casa, luego de una conversación con su abuelo. Mientras va bajando la escalera, ve que se cruza un fantasma frente a ella y luego lo ve pasar por fuera de la ventana, entonces le sigue hacia el patio, en donde se encuentra con una puerta de madera que está cerrada. En el momento que intenta abrirla, llega su abuelo y le dice que no puede entrar porque hay espíritus y él le advierte que si entra, no volverá a salir. Finalmente, la narración vuelve presente y se ve a Isabel adulta reuniéndose con sus compañeras de trabajo, asustadas por los inminentes despidos.

4.4.3.2 Análisis de la fuente sonora y su justificación

En esta cue observamos que la fuente sonora es incidental, es decir, que no proviene de una fuente desde la imagen, sino que está presente de manera no diegética.

4.4.3.3 Análisis del plano sonoro

La música se mueve desde un primer plano hacia un segundo plano durante la cue, ya que, en algunos momentos conduce a la imagen, por ejemplo, mientras Isabel recorre la casa y el

patio y, en otros momentos, cuando hay diálogo entre los personajes, la música queda en segundo plano.

4.4.3.4 Análisis de la convergencia entre música e imagen

En esta cue nos encontramos con el motivo principal de la serie, el cual, da una sensación de exploración o de búsqueda, como si la protagonista tuviese una constante sed de descubrimiento, lo cual, además, se ve beneficiado por el uso del modo lidio, por lo tanto, esta curiosidad toma un color más mágico o surreal, tal como se puede apreciar en esta cue con la aparición del fantasma. Por ende, podemos decir que la música se comporta de manera empática en relación de la narración de la cue.

4.4.3.5 Análisis de las funciones de la música para con la imagen

En esta cue, encontramos que la música cumple las tres funciones: física, técnica y psicológica. Cumple una función física, ya que hay ciertos puntos sincrónicos entre algunas gestualidades del piano y el movimiento de la niña Isabel, por ejemplo, cuando baja la escalera y, luego, cuando voltea a ver al fantasma que se cruza frente a ella. También, cumple una función técnica porque conecta toda la secuencia del recorrido que hace Isabel por la casa, hasta llegar a la puerta de madera y nos da una suerte de efecto clip durante esa secuencia y, luego, nos sitúa en su adultez sin provocar confusión en este salto temporal. Y, por otro lado, también, cumple una función psicológica, ya que, nos conecta con el mundo interior de la protagonista, a quien podemos apreciar persiguiendo un fantasma, llena de curiosidad.

4.4.3.6 Análisis estructural

En el momento que Isabel de pequeña termina de hablar con su abuelo, comienza la música en 6/4 y suena el piano. Este realiza ostinato con dos cuartinas y una redonda, tocando la-re-fa#-re-lab-re-fa#-re-la, mientras el arpa, empezando en tercer tiempo, toca notas del motivo del piano como respondiendo después de las cuartinas, con dos blancas. En el compás 3, las notas del ostinato cambian a la-do#-fa#-do#-lab-do#-fa#-do#-la. Después, se ve a Isabel de niña bajando las escaleras, mientras en el compás 4, el piano toca el ostinato ejecutando un do#-re (octava inferior) fa#-re-fa#-re-re (una octava mas arriba). En el compás 5, el piano repite lo del compás anterior. En el compás 6 el piano realiza lo del compás anterior, pero termina en un la, mientras sigue el colchón armónico de las cuerdas graves. En el compás 7, el piano realiza lo del compas 1, una guitarra realiza un motivo con silencio de corchea con punto, semicorchea, dos saltillos, una negra y un silencio del blanca, ejecutando fa#-lab-fa#-re-fa#-lab (lo reitera posteriormente) y el arpa ahora realiza negras con una sola nota. La música se sigue desarrollando de manera similar hasta el compas 12, donde se escucha el sonido de cuerda frotada tocando en el puente y en el compas 13 dejan de tocar el piano y la guitarra, el arpa y las cuerdas graves y se escucha al instrumento de cuerda tocando en el puente. En el compas 14, después de un silencio de negra, se escucha un re mayor ejecutado por las cuerdas graves mientras se sigue escuchando el efecto de cuerda frotada. En el compás 18 el arpa después de un silencio de blanca y de negra, empieza a realizar un contratiempo de corchea tocando la nota la (grave) y se escucha a Isabel mencionar que el miedo siempre sirve de control y se cambia a una secuencia de Isabel adulta llegando a juntarse con sus compañeras de trabajo. Luego, el arpa toca sib, después re-mi y luego fa. Se escucha el efecto de las cuerdas y termina la música al momento que le preguntan a Isabel sobre su madre y Ramón.

4.4.3.7 Análisis motivico y/o temático

En esta cue nos encontramos con el motivo principal de la serie, el cual consiste en un arpeggio construido por dos cuartinas de semicorcheas y una redonda, haciendo un giro lidio en la segunda cuartina, cuando pasa por el la bemol o sol sostenido. Esta característica, según el propio compositor, es lo que le da este carácter o aura mágica a la música y nos conecta con ese mundo surreal o de fantasía que representa a Isabel. Este motivo está presente también, en la cue 1 en la intro de la serie y, también, en la cue 15, a modo de cierre del capítulo, cuando Isabel niña está revisando las fotos en el cuarto que se le había prohibido.



Figura 9. Motivo Principal. Piano en cue 10, c. 5.

4.4.3.8 Análisis de sincronía con la imagen

Para el caso de esta cue, encontramos algunos puntos sincrónicos en la música, específicamente en el piano, con el movimiento de Isabel. Se puede ver que el ritmo con el que baja la escalera, se sincroniza en cierto punto con la figura que va tocando el piano y, también, un punto clave que se evidencia, es cuando se cruza el fantasma frente a ella, al llegar al final de la escalera y ella voltea para verlo. En ese momento, hay un gesto rítmico del piano que se sincroniza totalmente con el movimiento de Isabel al girar su cabeza. Además, existe una sincronía en el mood que establece la música, con la intención que refleja la protagonista, ya que, se le ve como una niña curiosa y atrevida, con deseos de descubrir

cosas y la música nos mueve hacia ese estado y nos reafirma esa emocionalidad y ese mundo interior del personaje.

4.4.3.9 Relación con el resto de las cues

A lo largo del episodio que analizamos, nos topamos con dos temas que fueron los más representativos y los que pudimos identificar más claramente dentro de la música de la serie, ya que, hay mucho contenido musical que solamente acompaña las escenas sin que, necesariamente, sean temas característicos, por lo tanto, no se van repitiendo a medida que la historia avanza. Sin embargo, estos dos temas mencionados, si tienen esa característica de ser reiterativos. El primero es el que mencionamos en un punto anterior, y que constituye el tema principal de la serie, representando esa atracción de la protagonista hacia el mundo de las fantasías, expresado y desarrollado a través de la sonoridad del modo lidio, dándole esta aura gracias al intervalo característico de la cuarta aumentada.

El otro motivo que identificamos como significativo dentro de la obra es el siguiente

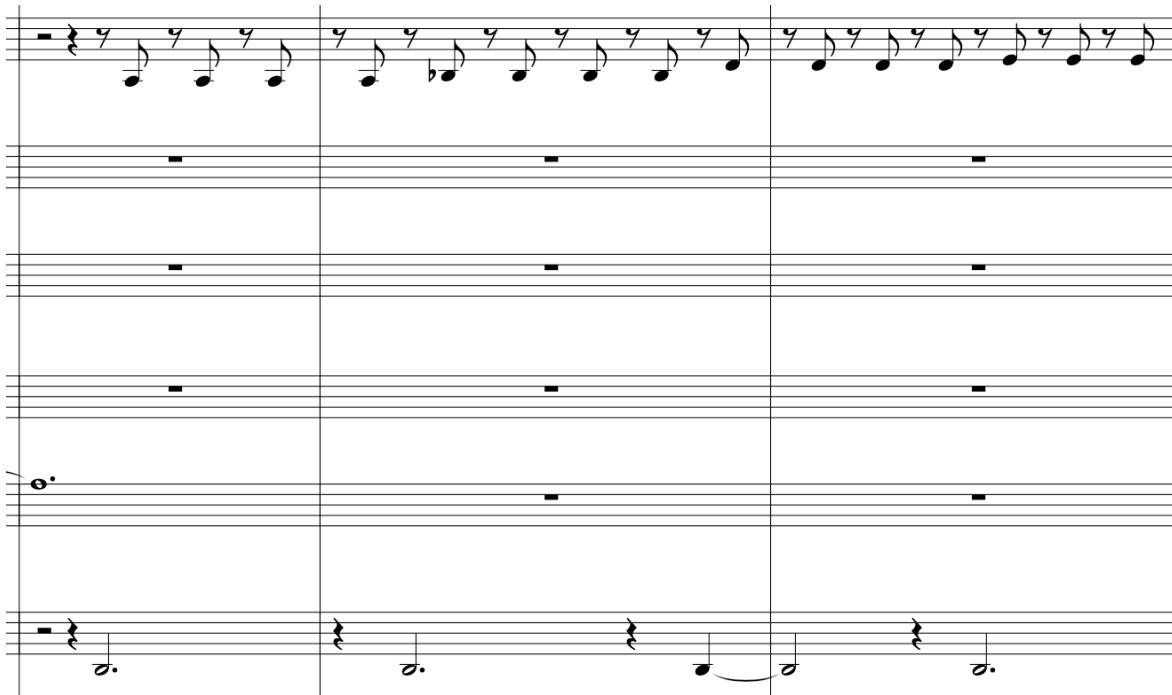


Figura 10. Piano, cue 10, cc. 20-22.

Este motivo, de corchea en contratiempo, está presente en las cues 10, 13 y 15 y, a nuestro parecer y, en base al análisis, lo encontramos en momentos de tensión, cuando no sabemos con certeza lo que vendrá en la historia, pero, particularmente, cuando Isabel no sabe lo que a ella le depara. Funciona como una forma de advertencia dentro de la dinámica de la serie.

4.4.3.10 Resto de la banda sonora

La banda sonora está realizada con instrumentos virtuales que varían en las cues, con presencia del piano, el arpa, la guitarra, cuerdas graves (que se pueden interpretar como cellos y contrabajo), violín, clarinete, oboe, glocken y percusión, algunos predominando más como, por ejemplo, el piano que aparece en las cue 1,2,4,6,8,9,10 y 13 o el arpa que aparece en las cues 1,3,8,9,10,12,13,y 15. Por otra parte, podemos encontrar otros instrumentos menos presentes como el glocken, que solo aparece en la cue 4 o la percusión que solo aparece en

una sección de la cue 9. Además, las cuerdas generan algunos efectos como tocar con el arco en el puente, tremolo o pizzicato. También, es muy recurrente en las cues el uso de cuerdas graves haciendo un colchón armónico, como en la cue 3, por ejemplo, cuando se ve a Isabel ir al hospital preocupada por su hija; en la cue 6 cuando se ve a Isabel viajando a la casa de sus abuelos; o en el cue 14 cuando amenazan a Isabel por teléfono.

La música une secuencias de temporalidades distintas que se sienten de manera continua, generando el efecto clip, como en la cue 3 que se muestra a Isabel adulta hablando con su mamá sobre su hija, ya grande, que está enferma y, luego, con la música sonando, se pasa a una secuencia de la hija de Isabel, Paula, de pequeña; o la cue 5 donde suenan intervalos de sexta realizados por una guitarra y se pasa de una secuencia de Isabel adulta a una de Isabel de pequeña sintiéndose de manera fluida. Por otra parte, también, respecto a continuidad de la secuencia, se encuentran puntos de unión o de sincronía como en la cue 9 que es un pequeño detalle de un corte cuando, mientras suena la música, un hombre cierra su negocio y justo en ese momento se hace un cambio de secuencia y se escuchan percusiones donde se muestran imágenes de la moneda destruida.

En momentos, la música genera tensión y ayuda a intensificar la emocionalidad, como en el cue 9 que, para genera tensión e incertidumbre, las cuerdas tocando ostinato con dos o tres notas homorítmicamente, acompañado de cuerdas haciendo tremolo, mientras se escucha el anuncio de agosto Pinochet que va preparando lo que iba a pasar el 11 de septiembre del 1973 (00:29:45). Pasa algo parecido en la cue 14, cuando Isabel está muy preocupada y se realiza un contrapunto de cuerdas con peso en el sonido, incitando al dramatismo, la tensión se intensifica y queda claro lo que siente Isabel en ese momento, que sería la preocupación y desesperación al no encontrar a sus hijos (00:44:20). También, se puede apreciar esto en un

breve momento de la cue 15 cuando se muestra en primer plano a Isabel desesperada llorando, preocupada por sus hijos, se genera tensión y se intensifica la emoción, logrado por el ostinato de intervalo de segunda del arpa que queda resonando y el tremolo de las cuerdas (00:46:29).

La cue 6 utiliza el modo lidio al igual que la cue 10, la cue 6 es como una introducción al mundo surreal o de fantasía que representa Isabel al momento de conocer a su abuela.

La cue 15 que es la cue más larga y presenta material de otras cues como el colchón armónico de las cuerdas graves presente en las cues 1,4,6,7,8,9,10,14 y 15, además, la guitarra tocando intervalos de sexta como en la cue 5 y cue 7 y, en la última sección de la cue, se escucha el motivo representativo de Isabel que es el motivo en modo lidio de la cue 10, mencionado también en el análisis motivico y/o temático.

5. Conclusiones Generales

Estableciendo una relación con el objetivo general que planteamos para esta investigación, podemos afirmar que fue una recopilación fructífera de información, ya que, pudimos adentrarnos más en los procesos, tanto personales como compositivos, que hay dentro de una composición para medios audiovisuales, aunque, en realidad, podemos decir que los procesos compositivos siempre son personales.

Durante la última década, hemos sido testigos de avances tecnológicos que han revolucionado completamente las formas de trabajar y, por supuesto, las formas de relacionarnos humanamente. Esto implica, totalmente, la transformación del oficio del compositor para medios audiovisuales. Tal como nos comentaron los compositores entrevistados, hoy en día las herramientas tecnológicas como los DAW, los controladores MIDI y los VST, son fundamentales para poder desenvolverse en este rubro. Sin embargo, y esto es lo hermoso del arte y de la creación, hay ciertas cosas que no se pueden abandonar ni reemplazar; hay herramientas que son imprescindibles para ciertas actividades, y tal como lo mencionaron los compositores entrevistados, no podemos desapegarnos del lápiz y el papel. Existen prácticas analógicas que, todavía, definen nuestro arte y se conservan. En el mundo de la globalización y la constante carrera por desarrollar nuevos y mejores dispositivos electrónicos, lo que nos mantiene atados a nuestra humanidad y a nuestra alma, es el poder crear sin la necesidad de estar sentados frente a un computador ni conectados a una interfaz de audio.

La creación musical es una respuesta emocional a un estímulo, el cual puede ser interno, del propio compositor o externo, por lo tanto, nuestras creaciones nacen desde el vínculo que generamos con ese estímulo y cómo este nos afecta. Si debemos componer para un

videojuego, será en base a lo que el director del proyecto nos solicite, pero debemos familiarizarnos con su contexto para comprenderlo y aportar a su desarrollo. De la misma manera que, si vamos a componer para un documental, tenemos que saber qué es lo que está ocurriendo en esa historia, acercarnos a la realidad que intenta retratar, para tener el panorama completo y conectar con ese estímulo.

Podemos decir que, hablando de técnicas compositivas per se, dígame alguna estrategia para combinar timbres que se puedan asociar a ciertos acontecimientos o emociones, o ciertos acordes que nos garanticen transmitir una intención, no fue lo que encontramos. Sin embargo, pudimos identificar técnicas para relacionarnos con la imagen y, desde ahí, reconocer lo que la música necesita, a través de la preparación que podemos tener previamente al comenzar un proyecto, el flujo de trabajo que podemos diseñar, los detalles a los que debemos prestar atención para dar con la música que buscamos crear, entre muchas otras.

De esta manera, resulta completamente inspirador conocer qué es lo que hay detrás de la música que escuchamos ya sea en el cine, en una serie o en un videojuego. Cómo se llega ahí, a ese sonido, a esa melodía, a esa armonía. Como compositores en formación, acostumbramos a querer acaparar la mayor cantidad de recursos, ya sea compositivos, armónicos o tecnológicos, y pensamos que teniendo todo eso vamos a crear las mejores composiciones, más pudimos ver que la realidad, al menos de los compositores que nos brindaron sus experiencias, es diferente. Llamar a la composición “un oficio”, nos recuerda la nobleza que nuestro trabajo tiene y, de esa misma manera, nos conecta con esa esencia de la música, que muchas veces se pierde al estar inmerso en la escuela: la música es una actividad colaborativa.

En Chile, la composición de música para imagen, es un rubro que ha crecido exponencialmente y lo seguirá haciendo. Por lo tanto, nos sentimos llamados a velar porque esto se desarrolle de la mejor forma, buscando oportunidades más equitativas, con sistemas de fondos que sean accesibles para todos y todas, y la desprecarización del ambiente laboral, para que, culturalmente el país pueda crecer y las artes puedan proliferar de forma segura y consistente.

6. Referencias Bibliográficas

1. Farías, M. (2018). La música en los albores del cine sonoro chileno. *Resonancia*, pp. 43-66.
2. *la fuga*. (s.f.). Recuperado el 2022 de julio de 26, de <https://lafuga.cl/la-musica-del-nuevo-cine-chileno/916>
3. Lucas, G. (Dirección). (1977). *StarWars [La Guerra de las Galaxias]* [Película]. Lucasfilm; Twentieth Century Fox.
4. Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
5. Gustems, J. (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Universidad de Barcelona - Biblioteca.
6. Moure, J. M. (08 de Junio de 2021). José María Moure publica libro sobre las bandas sonoras del cine chileno. (G. González, Entrevistador) Obtenido de noticias.
7. Moure, J. M. (2021). *Escuchando al cine chileno (1957-1969)*. Mago Editores.
8. Segura García, R., & Martínez Rodrigo, E. (2010). *Música y sentimiento en los medios audiovisuales*. Quito: Razón y Palabra.
9. Vuskovic, A., & Guerreo, C. (2018). *La música del nuevo cine chileno*. Santiago: Cuarto Propio.
10. Xalabarder, C. (2006). *Música de cine. Una ilusión óptica*. Libros en red.

11. *Youtube*. (25 de octubre de 2018). Recuperado el 21 de julio de 2022, de https://www.youtube.com/watch?v=54jtdm4_LTU
12. Barrio, M. G. (2002). *Música, narración y medios audiovisuales*. Madrid: Academia.
13. Adorno, T. W., & Eisler, H. (1976). *El cine y la música*. Barcelona: Editorial Fundamentos.
14. Vargas, C. (2008). La música en el cine silente y sonoro. *Filomusica*. Recuperado el 21 de julio de 2022, de <https://www.filomusica.com/cine.html>
15. Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
16. Tornatore, G. (Dirección). (1988). *Nuovo Cinema Paradiso [Cinema Paradiso]* [Película]. Cristaldifilm; Les Films Ariane; Rai 3; TF1 Films Production; Forum Picture.
17. Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psycho [Psicosis]* [Película]. Shamley Productions.
18. Berlowitz, V. (Productor Ejecutivo). (2016). *Planet Earth II* [Serie de Televisión]. BBC Natural History Unit; BBC America; Zweites Deutsches Fernsehen; Tencent Pictures; France Télévisions; BBC Studios.
19. Herzog, W. (Dirección). (2005). *Grizzly Man* [Película]. Lions Gate Films; Discovery Docs; Real Big Production.
20. Farías, M. (29 de Diciembre de 2021). Recuperado el 21 de julio de 2022, de Cine Film: <https://cinechile.cl/la-musica-en-las-peliculas-de-chile-films/>

21. Rodas Capetillo, T., & Sepúlveda Méndez, M. (2015). *Bandas sonoras originales en el cine chileno*. (Tesis de pregrado, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile), <https://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/3401/TPRO MU%2005.pdf?sequence=1>.
22. Díaz Yerro, G. (2011). *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. (Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria, España).
23. *Isabel: La Historia Íntima de la Escritora Isabel Allende*. (s.f.). Obtenido de imdb.com: <https://www.imdb.com/title/tt14127520/>

Entrevista (semiestructurada)

1. ¿En que se diferencia el proceso compositivo entre una composición tradicional y una para imagen?
2. ¿Cómo se prepara para dar inicio a la composición de una obra?
3. ¿Cómo decide el tempo y la métrica de la música?
4. ¿De qué manera elige la armonía para la música?
 - 4.1. ¿Tiene preferencia para usar cierto tipo de armonía determinada para algunas situaciones o emociones en particular?
5. ¿Cuáles son las etapas que constituyen su proceso compositivo?
 - 5.1. ¿Cómo escoge la instrumentación con la que va a trabajar? ¿Por qué?
 - 5.2. ¿Con qué tipo de instrumentación le gusta más trabajar?
 - 5.3. ¿Tiene alguna o algunas técnicas compositivas preferidas?
 - 5.4. ¿Cómo crea los temas principales? ¿Cómo crea los temas secundarios? ¿Cómo crea el acompañamiento musical para estos temas?
6. ¿Cómo sabe cuando una composición está terminada y es el producto final?
7. ¿Han cambiado sus procesos de composición a lo largo del tiempo?
8. ¿Cómo se ha visto afectado su proceso de composición con el desarrollo tecnológico de las últimas décadas?
9. Considerando las herramientas tecnológicas que nos permiten prescindir de las partituras ¿usted prefiere escribir la música al momento de crearla o primero la ejecuta y la graba?
10. ¿Cómo ha visto el desarrollo del rubro de composición para medios audiovisuales en Chile, durante la última década?
11. ¿En qué género audiovisual se ha sentido más cómodo trabajando?

Entrevista a Pablo Ríos

Indicaciones:

D: Entrevistador.

P: Entrevistado.

Entrevista

D: ¿En que se diferencia el proceso compositivo entre una composición tradicional y una para imagen?

P: Vale, en términos generales una composición audiovisual o para escena, es una composición que presta un servicio a otra arte a otro elemento, depende de un argumento, depende de un guión, depende del movimiento de otras personas, depende de un montaje, de una sincronía que, diferente a la música tradicional que compuesta no depende más que de su presentación de sus tiempos de ensayo, de sus tiempos de muestra, en un concierto y que es flexible en cuanto al uso de elementos técnicos que tiene, por ejemplo, la imagen, en el caso de la sincronía, no es necesario utilizar la sincronía en una presentación en vivo para la música tradicional, entonces ahí hay un elemento de anclaje en la imagen. O en la danza o en el teatro la cuenta de pasos, las entradas, las salidas, los cambios de escena, los cambios de escenografía, los cambios de capítulo. Hay un servicio que es funcional a estos elementos audiovisuales escénicos que son propios de las Artes de montaje, por decirlo de alguna manera. Entonces, tienes esa distancia que claro, nos hace en el fondo ser los mismos compositores que podemos estar trabajando para ambas circunstancias, pero al estar al servicio de alguien implica que tú tienes que deberte en ese favor, en esa obra, para hacerla

crecer a partir de sus elementos coherentes o de cohesión. Claro, en ese anclaje existe un pie forzado de alguna forma. Claro es un pie forzado o es un trato indisoluble porque tú asumes que es así. El ojo del compositor de imagen es un ojo cinematográfico, audiovisual siempre, escénico, sabemos contar pasos, sabemos de gestos, sabemos de las emociones, sabemos de la intención, hay un entrenamiento que es muy entretenido, que yo disfruto mucho y que es el memorizar, por ejemplo, películas y cortometrajes cuando tengo que trabajarlo entonces, trabajo en función de tiempos y de una lógica de montaje siempre, no es una improvisación o una sensación musical. Siempre estoy pensando en el objetivo que es realzar el argumento, los aspectos culturales, los aspectos estilísticos y estéticos que tenga la producción, que, a diferencia de la música tradicional, responden a un interés personal, porque me gusta cierta estética, quiero componer en base a esa estética; porque quiero proponer un nuevo lenguaje, indago en ese nuevo lenguaje. En cambio acá, si es una película de época, tendré que investigar cuál era la época y cuál era el estilo del momento; tengo que preocuparme de cosas que son técnicas siempre ¿voy a componer libremente para una instrumentación? Y ahí entra el factor de la producción musical, el factor presupuesto y equipos o en otros casos se nos convoca y nos dicen, mira, hay un cuarteto y hay que componer para este cuarteto y tú trabajas en función de de la película, pero aplicando las distintas posibilidades del cuarteto. Deben considerar cosas como el estilo o la estética, la materialidad del entorno, de los escenográfico, la calidez o la brutesa con que se toque el instrumento, entonces siempre se perfila la música a partir de ese núcleo argumental o de ese núcleo emotivo que pueda tener la producción, es una distancia importante porque el otro responde a uno, incluso si fuera un concurso. Si tú estás entrando en concurso de composición, tú sabes que hay una orquesta y tú compones para la orquesta, pero aún así hay un lenguaje más amplio. Y no responde a

elementos de montaje específico, a una duración probablemente sí, pero no a un lenguaje tan específico, tan exhaustivo como llega a ser el mundo audiovisual y escénico.

D: ¿Cómo se prepara para dar inicio a la composición de una obra?

P: Creo que hay dos factores que son elementales, o sea, porque yo soy trabajador y la composición, en mi vida, no pasa únicamente por un valor de lo romántico del arte, yo trabajo para conseguir dinero y, también, trabajo porque lo disfruto, se combinan las dos cosas, entonces los trabajos que vaya tomando tienen una mirada a veces muy de oficio y otros muy artísticos. Generalmente, en la vida, optó por tener trabajos oficiosos, que generen plata, para poder darme la libertad de asumir trabajos artísticos que no pagan tan bien como los otros trabajos y eso es importante porque en un trabajo de oficio, por ejemplo, si fuera una serie de televisión, que es algo que no he dejado de hacer todos los años, permite contar con una cantidad de dinero que está incluido en el proyecto, que puede ser divisible en factores de producción y composición. Entonces yo, con el tiempo, he elaborado distintos presupuestos que tienen que ver con la parte técnica de la música, es decir, un presupuesto, que habla siempre de composición e instrumentación, gravable, de entrar al estudio derechamente; un factor de composición, que reúne además el proceso de uso de VST, estamos entrando un poquito la parte técnica, pero importante porque todo esto es previo a lo que hago en una reunión; y un tercer presupuesto que reúne la parte instrumental, la grabación con elementos técnicos como los VST's. En ninguno de ellos varía mi condición de compositor. Entonces a una reunión yo llego planteando siempre ¿con qué instrumento vamos a grabar? y ¿dónde vamos a grabar? Parto del alto estándar para la producción, mi idea siempre es escribir la partitura para instrumentos que van a ser grabados, o sea, yo recibo una idea, un argumento y ese argumento pasa por mí en la música para poder ser entregado a intérpretes y esos

intérpretes le entregarán eso a sonidistas y así será un ciclo humano, que es el ideal del proceso. Entonces llegó a esa charla, a esa conversación, en la cual se me convoca, generalmente un cafecito, una reunión en donde puedes presentar, a veces un guión, a veces sólo un argumento, una idea, otras veces llegan con un montaje para ser visionado ahí y la preparación que tengo es de la mayor atención posible, si el guión me ha llegado antes, yo ya me sé el guión de memoria y llego con observaciones al guión. En el guión distingo los distintos polos emotivos que tiene, los distintos puntos sincrónicos posibles de la música, las apariciones de la música posible, las salidas posibles, el estilo de la música posible, la estética de la música posible, la cantidad de música que pueda tener eso y a partir de ellos, si aún me diera el tiempo, eventualmente, llegaría con una propuesta musical que sería una temática que aborde la generalidad del proyecto, entonces, daría pie de avanzada para poder decirles ¿por acá iría? y sería una introducción musical sin tener que verbalizar tanto lo que es la música, más bien, ir directamente a cómo podría sonar la música. Muchas veces eso ayuda, puesto que las personas con las cuales uno se reúne, si bien tienen una cultura musical, varía y no tienen un acervo muy grande en los aspectos musicales, entonces, les ayuda el poder recibir sonidos. Hay otras personas que tienen una claridad absoluta de lo que quieren en su música y uno va teniendo ese ojo y uno llega con una música preparada, tu llegas a escuchar lo que necesitan para el proyecto. Preparaciones previas que también son interesantes, y que tiene que ver con lo técnico, es el uso de software para poder entregar maquetas, o sea, yo me siento a componer a estas alturas y no a cargar instrumentos, no a cargar pistas, no a colocar plugins, yo abro mi DAW y me pongo a tocar el controlador, el piano, a trabajar en la composición, y eso es muy saludable en el proceso creativo porque, si tú te enfrentas directamente a una composición, y esa composición plantea que la música tiene que ser pop, tú dices bueno, voy a hacer las maquetas pop y dónde, qué hago con esto, además voy a

descargar este instrumento, dónde lo consigo, eso tiene que estar resuelto porque en este momento me podrían estar pidiendo una música para mañana. Entonces yo llego a trabajar, REC, grabo las cosas que pueda grabar, las que no puedo grabar, les envío una solicitud a mis colegas músicos, necesito que grabes esta pista, entonces, tiene que haber un proceso de creación, de arreglos para todo ello. Es básicamente anticiparse. Siempre me anticipo, eso me permite estar con tranquilidad ante un proyecto, no llegar tarde, el no llegar a hacer preguntas que ya están resueltas en las cosas que me puedan abrir enviado como el argumento, como el guión, como las propuestas, como los referentes que puedan haber enviado. Incluso el llegar 10 minutitos antes para estar sentado tranquilamente y tomar aliento, son los facilitadores del proceso de producción profesional.

D: Igual, usted lo mencionaba, como dentro de esto, de la grabación, poder llegar y sentarse a trabajar, tiene que ver también con el uso de plantillas al momento de grabar en su DAW. ¿Tiene sus plantillas listas?

P: Sí, yo tengo plantillas listas para todo, siempre las voy modificando, pero hay una plantilla general que ocupo, que tiene toda la organización de la orquesta. La orquesta a 3, por ejemplo, entonces, se despliega una orquesta completa con todos los VST's posibles para ello, con los distintos efectos posibles, es decir, básicamente, me siento a trabajar. Y, además, dentro de la carpeta que está la orquesta, hay otra carpeta que contiene los elementos de la música pop, otro contiene elementos de la música rock, otro de música étnica, otro de música electrónica, ahí tengo algunas pistas para loop, tengo pistas para grabar audio también, con los instrumentos que tengo a mano o con los que puedo solicitar, entonces, cuando abro la plantilla y sé que, por ejemplo, va a ser para música pop, elimino la carpeta que no necesito, es más fácil eliminar que cargar, entonces eso le da fluidez al trabajo y no te limita a tener

que resolver cosas como no cargó, ¿qué hago? ¿dónde lo consigo? ¿dónde lo dejé? Ya está ahí. Tengo un disco duro específico para tal cosa, otro disco duro específico para tal cosa, sé dónde están el software. Sé los problemas que tiene mi computador, entiendo mi sistema de trabajo. Eso es lo que hace eficiente.

D: ¿Cómo decide el tempo y la métrica de la música?

P: Primero la observación, si hay un montaje observar el montaje. Ese montaje tiene un ritmo, ese es un aspecto que genera contrapunto rítmico con todo lo que pasa en un filme, por ejemplo, porque el montaje dice cosas respecto de la aceleración o la desaceleración de los elementos narrativos de la película, es decir, como van pasando las cosas más rápido o más lento, para que exista una contemplación de distinta escala con ella. Al mismo tiempo, están los estados de ánimo de personajes y de situaciones. Al mismo tiempo están los colores de la película, los colores hablan de ritmo, también. Están los colores más contemplativos, los colores más cálidos, están los colores más urgentes, que tienden a ser los colores más intensos, están los colores que responden al día y los colores que responden a la noche, es decir, la tranquilidad de la noche versus la agitación del día o viceversa, como quiera ser planteado el contexto del filme. Está el desplazamiento de personajes, es decir, todo eso responde a un contexto que se conoce como la cinemática, la movilidad dentro de la película. Eso es parte de una función específica que es observable, cómo se mueve la película a través de sus personajes, de sus emociones, de sus acciones, entradas, salidas, cambios de escena, el tipo de montaje, y ese ojo métrico es el que uno va desarrollando en el proceso y no es un ojo métrico únicamente de oficio, porque es importante el poder ver muchas películas analizarlas, sino que, además, comprender lo que vas a analizar, entonces, ahí es donde yo voy a una base muy buena que tuve que es el haber hecho todos los cursos de cine en la

Universidad que estaba, entonces, tomé cursos de montaje, tomé cursos de guión, tome cursos de actuación y eso me permite estar dentro del foco del aspecto métrico corporal y visual. Me pasa lo mismo con danza. Hice exactamente lo mismo, fui, me metí a danza, estuve en los ensayos de danza, aprendí a contar pasos, tuve clases de rítmica en la danza para poder entender ese contexto. Entonces, la preparación y esto tiene que ver con la pregunta anterior, cómo me preparo para ello, no es solamente de un día antes o unos días previos, sino que es una preparación que yo asumí desde el momento que dije esto me interesa. Esa métrica que contienen los elementos escénicos y visuales audiovisuales se tiene que confabular o desde ahí se tiene que desprender un valor métrico musical como lo entendemos. Acá hay un desglose grande porque esto depende de muchas cosas, pero en términos de la composición, como la pregunta que me hacen, la métrica la obtengo a partir de todo lo que observo, desde seguir los consejos de un tremendo maestro de composición que tuve en mi escuela que decía baila todo lo que veas, si tocas, si compones algo, báilalo también. Seguir el pulso de la música, el pulso de lo que tú estás observando en personajes, seguir el pulso del montaje, ayuda a encontrarse con una forma métrica, esa forma métrica, nunca es exacta en ese sistema, nunca lo es, o sea, pasa por toda la lógica posible. Tú puedes estar aplaudiendo y puede cambiar todo, si tú sigues un personaje por ejemplo, o una acción. En el montaje, incluso, también pasa eso, el montaje puede ser muy métrico como se llama en las películas, pero a veces, rompe la simetría y cambia todo, entonces, dependiendo el tipo de película, y por eso digo que esto es un desglose muy grande, ese ojo métrico puede ser mucho más preciso que en otros casos. Por ejemplo, en las películas Bélicas por decir una cosa. Las películas bélicas, en la acción, generalmente responden a una idea estética y estilística como las marchas, como los signos, formas que son sumamente cuadradas en la composición y que son parte del cliché de las películas y ayudan a darle una solidez métrica: cuartos, por

ejemplo. Pasa también en las películas de terror que responden a este gesto de invasión musical, que están en un pulso constante que nos ayuda a movernos de manera agitada o más lenta que va construyendo los latidos del corazón, por decirlo de alguna manera, o sea, tú vas orientando esa forma de ver de de las personas. En un drama es distinto, la emoción se va desarrollando a niveles más de rubatos, la agógica se hace mucho más presente en ese contexto, es decir, tu métrica, puede variar, aunque todas en un estado de partitura tú las puedes dirigir, la contemplación es que en una película de drama es más flexible aún la música que tú escribas. En una comedia la música tiene un valor sincrónico importante como la animación y, probablemente, lo que más ayude a la partitura es decidir una métrica específica y trabajar puntos sincrónicos, acentuaciones, o, por ejemplo, estar en cuatro cuartos, tres cuartos, dos cuartos, un cuarto, cinco cuartos, siete cuartos ayuda a orientar los procesos sincrónicos, a cambiar la situación constantemente, que son técnicas. Ahora todas estas técnicas, cada una de ellas, que cada película debe tener muchas más pero son las más afines, que son cosas que también me ha permitido observar en el oficio y también en lo académico, habiéndome formado en esto, descubro que hay un camino distinto que es el de la relación con el sonidista o la sonidista, que dice bueno, tu partitura es sumamente interesante, me gusta la métrica. Me gusta la proposición agógica, está todo muy claro ¿es posible que lo dejes todo en un cuarto? Porque la finalidad del sonidista es poder establecer un vínculo con la grabación, entonces ahí aparece la idea de que tengo que hacer dos partituras, una partitura que puede ser la contemplación de la suite para las películas y otra partitura que es para la grabación, porque colocar agógicas, colocar tantos cambios métricos a la hora de ir a grabar esto con una orquesta, es un problema mayor para el equipo de sonido. Entonces hay un aspecto que tiene que ver, netamente con la composición, con la proposición artística que tú haces, con ese ojo de los distintos géneros, distintos estilos, y otro que es

técnico y en el proceso técnico, probablemente, todo lo que tú imaginaste se empiece a cuadrar más. El proceso compositivo no depende únicamente entonces del guión, del montaje, de la cinemática, de los actores, de las emociones, sino que, también, depende de con quién vas a grabar y dónde vas a grabar. Si tú tienes que triangular tú estás mediando un proceso creativo, eso es parte del oficio, uno lo va aprendiendo y también cosas elementales ni hablar de que cuando tú vas a grabar y está corriendo el taxímetro del estudio de grabación y tú tienes que saber grabar en un tiempo determinado dependiendo el presupuesto, entonces, la partitura como siempre, y yo lo creo, tiene que ser un facilitador para intérpretes, no tengo que ponerlos en aprietos. Entonces, eso ayuda al proceso, si voy a tener una partitura con muchos cambios métricos, va a ser más complejo. Si tengo una partitura con mucha agógica va a ser más compleja la dirección, entonces, ahí es donde apunta el sonidista y dice ¿podríamos dejarlo en un cuarto o, en definitiva, todo en cuatro cuartos, y sobre eso trabajamos matices y los distintos elementos que tu dispones en la dirección. Es un tema muy grande el proceso de la creación y la producción.

D: ¿De qué manera elige la armonía para la música?

P: Se sigue relacionando con el ojo que uno pone en la película o en un videojuego, por ejemplo. El contexto cultural es sumamente importante, por ejemplo, en un vídeo juego que hice la intención estaba en un mundo distópico en un mundo cyberpunk, que no es la música impresionista que estaba disfrutando hacer en otro proyecto al mismo tiempo para orquesta, que tiene un contexto, claro, en una película impresionista donde me baso en los colores, me baso en el ritmo de personajes, acá la idea y la intención principal era que hiciéramos loops y que tuvieran un contexto de un minuto, un minuto y medio, dos minutos, ir probando distintos tipos de loops, en el mundo cyberpunk con una estética distópico. Entonces, la

primera parte de todo esto es investigar lo que desconozco o profundizar lo que conozco. Siempre, como compositor me he declarado un investigador. Parto de la base de que si voy a meterme en algo, empiezo a observar muchas cosas relativas a eso, a ver cuáles son los recursos, quienes están componiendo para esto, cómo lo hacen directoras, directores, lanzamientos. No parto de mi ombligo porque es ahí donde me pierdo, ahí es donde aparece la ceguera musical y entrar el mundo cyberpunk implicaba tener una mezcla de sonoridades que transitaran entre lo cinematográfico, si bien no es un estilo, pero es un recurso lingüístico, lo cinematográfico es lo grande elocuente, de alguna manera, en lo armónico, en lo estético. Y lo que tiene que ver con el punk o con la idea del pop rock o el rock más oscuro, de alguna manera. Entonces, entre estar escuchando bandas inglesas, al mismo tiempo orquestas inglesas y entrar en la fusión de bandas y orquestas inglesas, no cierto, me permito llegar a una idea. Además, tenía que tener un aspecto tecnológico desarrollado. Entonces ¿cuáles son los recursos electrónicos que tiene esta música, los complementos electrónicos? Ah, bueno, empiezo ahí, sonidos granulados, qué tipo de curva tiene el elemento electrónico. Entonces, eso es un análisis que tienes que hacer porque en algún momento vas a llegar a tus recursos electrónicos o tus máquinas y tú tienes que disponerlas para tal o cual cosa. El probar, el componer algo a mano alzada requiere mucho tiempo. Entonces es más fácil cuando tú tienes un dominio de ello y dentro de esa observación, aparece el contexto armónico y te das cuenta que el contexto armónico en el mundo del pop y el rock no es distinto a lo que pasa la música tradicional, deviene o conviven desde hace mucho tiempo. Entonces, se simplifica en la medida del cyberpunk, ya que estamos en ello, se simplifica porque carece de colores o tensiones. El contexto puede ser tonal o podría ser eventualmente modal bajo la misma contemplación, sin tantas tensiones o con recursos armónicos que vayan desde la consonancia a la disonancia pero con el uso de dominante, subdominante todas esas cadencias que

aprendemos cuando estudiamos, tu las oyes ahí y cuando oyes la música, las reconoces dos cinco uno, cuatro cinco uno, o seis de repente, o 3, si es más deprimente, uno va encontrando cosas y eso se suma al elemento circular del loop de la petición, en donde la música tiene que crecer dentro de ese tiempo, avanzar progresivamente en lo armónico, tener una coherencia, un discurso que se confabule, además, con lo que pasa en la imagen, con la sensación inmersiva de un jugador, es decir, provocar tensión, distracción, provocar, qué sé yo, todos los factores adrenalínicos posibles y que la cadencia de ello me permita llegar a un punto de conexión al final con el inicio nuevamente de esa música o con otra similar. Entonces, lo armónico, por ejemplo, en un videojuego depende del loop, no hay un inicio y un fin estéticamente libre a la composición, sino que su cometido es el poder reiniciarse cada cierto tiempo y que la coherencia se vaya dando por este ensamblaje de elementos. Una música uno, que tiene una construcción armónica específica que yo puedo replicar en otra música uno punto uno, que cambia la instrumentación, pero que mantiene la idea armónica y en una música uno punto tres, que mantiene la misma idea armónica, pero con otra instrumentación u otro estilo, por ejemplo, entonces cualquiera de ellas tres, al término de su ciclo, se puede enlazar con la otra. Claro, tienen que tener ese link. Y eso es una condición armónica porque ya no es solamente estética, no es solamente estilística, sino que tiene que haber una conexión armónica entre ellas. En una película, por ejemplo en un drama, el contexto del discurso armónico transita por el tipo de emoción y la congruencia con la imagen y con el guión, en la medida que se pide cierta armonía. Si tu partes de una idea modal, voy a hablar de clichés, aunque si bien los ocupo, evito ocuparlos, pero a veces están ahí y van muy bien. Lo heroico se relaciona con lo mixolidio, es más práctico pensar que tengo una séptima menor que me permite darle continuidad a una música que se va levantando constantemente; que es distinto a la calidez que pasa en un jonio, en donde una séptima mayor reposa, dependiendo su

ubicación dentro de la armonía, su disposición, pero que da calidez y permite también una caída más blanda a las tónicas; que es distinto a un lidio que, con una cuarta aumentada, permite la ascensión musical, avanzo por tonos hasta llegar a esta cuarta aumentada y puedo caer en el quinto grado del jonio respectivo y eso me da una una caída blanda sobre esa nota. Si, además, esa nota está incluida dentro de lo armónico de, por ejemplo, su primer grado se hace mágico, se hace reflexivo, es parte de su condición como tono salmódico, es decir, como la nota importante del modo. Entonces, el manejar clichés como esos dentro de los modos mayores, permite que en una escena, por ejemplo, de una película de ciencia ficción o fantástica, tú sepas cómo hacer el cambio entre lo que es más terrenal, entre lo que puede ser más de acción en un mixolidio y lo que puede ser más mágico en un contexto lidio. Entonces, tú puedes variar a partir de un tono salmódico específico, la característica de una misma escena, estando en do mayor, tú decides utilizar fa y si como tritono en contexto de tierra, lo cotidiano, lo que vivimos a diario, entendiendo que somos nosotros mismos los que nos reflejamos en la película, cuando hay un elemento mágico, tú ocupas ese tono que te permite llegar a una ascensión, a un avance en la cuarta aumentada y que, eventualmente, puedes modular con ella al quinto grado, eventualmente, puedes modular a un quinto menor, pero te permite un salto a algún lugar, un avance que está más allá de lo terrenal y luego, el situarse en un mixolidio con esa otra nota, por ejemplo, da la sensación de avance, de seguridad y son clichés que funcionan súper bien y uno puede ver en un montón de películas que están ahí dispuestos para poder ser usados por todo el mundo. Ese análisis es interesante cuando uno ve las películas, qué pasa armónicamente, sentarse después de ver una película y sentarse al piano y dices, oye, mira la cadencia que tiene, cómo lo hizo, eso es sumamente relevante en la pega de la composición, no solamente ser un consumidor de películas, sino que también un intérprete de películas importantes. Sí, es un elemento fundamental.

D: ¿Cómo se eligió la armonía para Paths of light?

P: En esa película, el trabajo con el Nelson que es un artista portugués pintor, escultor, lo que menos tiene el Nelson es cineasta, pero lo es. Tuvimos mucho diálogo, hablamos mucho sobre lo que él quería conseguir de la película y en un pie forzado que teníamos en la conversación, era que eso lo podíamos grabar con una orquesta, entonces él ya sabía de antemano que estaba el color de la orquesta y le pareció interesante que una pintura tuviera esa característica. El montaje que él hace, que es una pintura que está en stop motion, fue tomando cada dos o tres segundos de pintar algo decide tomar una fotografía, o sea pintaba hacía unos trazos durante un rato. Exagero lo del segundo, pero sea un minuto, pintaba y tomaba una fotografía. Esa misma pintura la desplazó un poco, mantenía una luz constante arriba en un estudio para que no se viera alterado por las condiciones del día, del clima. Y también la alteró interviniéndola, por ejemplo, con fuego, con otros barnices, por eso que el cuadro viene de un color que es más madera y que tiene mucha relación con su entorno, con la idea de las ferias, con la idea de su infancia, su familia en Portugal él es de Portugal, un artista portugués, y con esos colores que recuerda de pasado, ese sepia que tiene de su infancia versus el color con que se va tiñendo las posibilidades de las nuevas raíces que él va generando en el arte y es por eso que convergen estos colores explosivos hacia adelante, que tiene que ver con esta idea de la sangre, del arte y cómo vincularse con lo demás. Hay momentos en en la película que tienen que ver con la contemplación, con imágenes que él recuerda, muchos de ellos, pero hay elementos fundamentales, por ejemplo, el bosque es un elemento interesante porque él abre su mirada hacia eso, que es distinto cuando coloca en algún momento rostros, que es la mirada que él tiene de fotografías. Por ejemplo, cómo trabajar lo armónico acá. Nelson me ofreció la libertad del trabajo, no hubo una estilística,

no hubo una estética propuesta. Él me pidió que a partir de lo que yo observaba y de lo que conversábamos de su trabajo, yo me dejara llevar igual que él se dejaba llevar por el trazo del pincel. Entonces, yo le planteé que que debíamos tener algunos puntos de sincronía para poder darle un vínculo coherente a la música, a lo que estaba haciendo. Entonces, la música parte opaca en términos armónicos, en bloques cerrados, disposición cerrada, justamente acompañando el contexto de la imagen que tiene que ver con el sepia, con esta esta obscuridad inicial y en la medida que aparece la movilidad, la armonía, que también está dentro de un contexto de pequeños fragmentos de leitmotiv, pero que no alcanzan a ser perceptible en el tiempo, van avanzando puesto que él salta temporalmente de un lugar a otro y no quería que la música fuera se transformara en un efecto clip de su vida, no quería la banda sonora de su vida. Él quería una música que contemplara el cuadro como si fuera alguien que separa frente al cuadro, no sé si tuviera la posibilidad de verlo en tiempo real la pintura, entonces, eso permitió que en lo armónico yo fuera desde el color madera en la sepia, tal cual como lo dispone, integrando de a poco las cuerdas para darle grandilocuencia en lo armónico. Abrir la idea armónica y luego proyectar a los bronce cuando hay más brillo. Es una evolución de color, si puedo decir algo al respecto, la armonía que ocupé es una armonía de color, no se basa en un contexto necesariamente tonal o modal, sino que más bien, los colores que voy instalando en lo melódico, ese color me daba la posibilidad de poder construir una raíz armónica, una melodía que tiene cierto gesto específico me permitía crear una raíz armónica y esa raíz armónica, luego le daba la conducción necesaria para establecer la coherencia dentro de la orquestación, sin perder de vista elementos rítmicos que tienen que ver con su cultura y con la mía, el vínculo de la hemiola, el vínculo de la músicas más de feria, cosas como estas cosas más vivas que pasan hacia el final. Entonces, es distinto ese proceso porque no hubo una selección progresiva de algo, yo recibía sus avances de un día

para otro o pasaban tres días y conforme lo que yo observaba, iba decidiendo colores musicales que me permitían colocar una idea armónica, entonces, la construcción venía a partir del color y el color me permitió a mí provocar un color específico dentro de los valores de las notas. Claro que si uno puede oír, si uno saca la imagen y uno oye la música, podría hacer el análisis completo de lo que está estructuralmente en cuanto a grados y todo lo demás sí, pero ese fin de análisis no mostraría el porqué necesariamente está ahí. Hay cambios métricos interesantes dentro de la pintura, o sea, cambia la velocidad de repente, hay valores que permiten la contemplación, trazos más lentos, hay momentos en donde se precipita la armonía porque se precipita la imagen, entonces, el ritmo armónico del filme está dado por contexto netamente del trazo, es una manera de observarlo. El resto de la pega, de qué grado es, tal lo cual, se las dejo los demás.

D: De hecho, lo intentamos al analizarlo. Llegamos a esa conclusión de que en verdad, la música tiene que ver mucho más con los colores que con una armonía determinada, porque el analizar tampoco encontramos muchos puntos en común que uno dijera aquí hace lo mismo que acá, no, es justamente como usted lo relata, va avanzando junto con con la música. Y claro, se entiende que realmente sea así como pintar el cuadro, pero en la música.

P: Es un ejercicio bonito. Fue una experiencia muy muy bonita, el trabajo que tuvimos ahí y también, claro, elementos que uno podría denotar es que ahí cuando aparece el color, hay una modulación brusca, por ejemplo, inmediatamente aparece el color y la música hace un giro no hay porqué prepararla, no tengo porqué anticiparme necesariamente a la imagen porque es una pintura que está develando procesos en el momento, no es una película de suspenso en la cual yo voy entregando elementos de anticipación a través de la armonía y la melodía, acá estoy disfrutándolo en el momento, que era una de las contemplaciones de las direcciones

que recibí del Nelson o sea, esto está pasando ahí en cada instante, no estamos en un contexto dramático.

D: Muy muy bonito, a modo personal encuentro muy bonita la música de esa obra

¿Cuáles son las etapas que constituyen su proceso compositivo?

Quizá ya ha mencionado varias, pero tiene que ver también aquí con cómo escoge la instrumentación, con qué instrumentos le gusta más trabajar o le acomoda más trabajar si son preguntas como más personales al respecto, si nos puede hablar un poquito de eso.

P: Sí, claro, ya lo hemos hablado un poquito. Las etapas de composición siempre siempre nacen de la observación primero y de la conversación. No, decido nada hasta tener una conversación, nunca decido nada yo solo porque es un proyecto que depende de muchas personas. La instrumentación es un elemento que tiene distintas posibilidades, por ejemplo, en *Paths of Light* había una orquesta y esa era la instrumentación, 72 instrumentistas entonces, dentro de ese margen de instrumentos, debíamos trabajar la composición entre lo que viene de la imagen y lo que yo hago compositivamente. Hay otros fenómenos de composición en donde no hay una instrumentación dada y, para eso, observo, también, al igual que el otro la materialidad, pero de manera mucho más libre, porque si bien una orquesta ofrece mucha materialidad sonora, mucho timbre, yo puedo transformar esa materialidad de lo tradicional a lo no tradicional cambiando sus prácticas, por ejemplo, a través de las técnicas extendidas, hacer chirriar un plato o las cuerdas o la madera, la tapa acústica del cello. En cambio, cuando no hay una instrumentación dada la materialidad surge libremente de lo que podemos observar en una película. Por ejemplo, si la película es un drama contemporáneo, podríamos decir que la materialidad viene del entorno. Si esto sucede en un

bosque, sucede en el mar sucede en la nieve, entonces, la materialidad instrumental va a tener una afinidad con los escenográfico y eso es importante porque así se crea un lazo fundamental entre lo que se oye a nivel musical, lo que se oye en los efectos de la película, lo que se observa en las temperaturas, es decir, la materialidad se relaciona con los fenómenos naturales, entonces lo frío, lo cálido, eso permite el crear distancias en los aspectos sonoros y tímbricos. Otras veces la instrumentación depende de la película o del proyecto, por ejemplo, si es una película biográfica y es una biografía sobre una escritora y la escritora vive en el año 1700 algo, entonces, lo más probable es que vayamos a esa fecha y encontremos cuál era la instrumentación común del periodo y el estilo, entonces, ahí ya hay una mirada cultural respecto de la instrumentación. Son caminos que permiten entrar en la película para hacerla fidedigna, eso transita por un concepto que es la verosimilitud sobre todo cuando es de época, cuando es cultural, que es distinto a lo instrumental. Si vamos a las películas tradicionales, que se yo, el Señor de los Anillos cierto que la melodía, la armonía ayuda a darle un contexto mágico y de entorno medieval a lo que está pasando ahí para hablar de un mundo distinto, es surrealista, impresionista. A la vez que está dentro de una orquesta y, probablemente, tendrá instrumentos étnicos que ayuden a levantar esa condición estética y estilística, qué es lo que pasa ahí. Pasa lo mismo en películas de ese calibre como Star Wars en donde tú puedes ver que hay una búsqueda estética y estilística en ciertos momentos, otros es la orquesta completa, pero hay inclusión de elementos instrumentales a partir de la idea cultural de la materialidad y del entorno, el uso de sus orquestas en ambos casos depende de ese entorno, la música pastoril del Señor de los Anillos sigue siendo con la orquesta, pero cambia el estilo es decir, la materialidad se resalta para poder representar ese contexto cultural, los sonidos fríos en el espacio en la orquesta de John Williams, es decir, carece de armónicos, busca una disposición cerrada. Entonces todas esas condiciones permiten, entre

el manejo de la instrumentación también, la selección de instrumentos, colocar flautas barrocas, colocar saxofones, colocar trombones que ayudan a concebir o a tener una verosimilitud de lo que estoy observando, me apego. La verosimilitud es la línea de tiempo en la película que no nos da libertad de cuestionar lo que estamos observando porque lo creemos plenamente. La música tiene que colaborar con esa construcción de realidad y eso tiene que ver con la inmersión. Si hay algo que suene distinto, suene raro, ajeno, lejano a lo que estamos viendo, la línea de la verosimilitud se puede romper y yo me salgo de la película y la película ya no funciona. Entonces, esa selección de instrumentos depende principalmente del entorno, de las ideas, de lo cultural, de lo funcional que tenga la película y su manejo interno cuando es, por ejemplo, a niveles orquestales que es parte de la tradición también, o sea, el neo sinfonismo después de Williams hacia adelante, tiene que ver con eso, ok, ocupamos orquesta, pero cómo la ocupamos. Si van a películas de Hans Zimmer, sigue la orquesta ahí, pero con un tratamiento distinto, más cercano a la electrónica, el pop, al rock, o sea, hay una estética personal que, también, tiene que ver con esos mundos distópicos que trabaja. Entonces, lo estilístico y lo estéticos se reúnen para poder hacer un uso de esa instrumentación.

D: ¿Con qué tipo de instrumentación le gusta más trabajar?

P: Me gusta mucho la orquesta, me divierte mucho trabajando la orquesta, el pensar, el tener un instrumento tan grande como la orquesta es maravilloso y pensarlo como instrumento, que es un desafío. La orquesta no es un grupo de instrumentos, así como la guitarra no es un grupo de cuerdas, la orquesta es un instrumento y pensar que esa mole tiene una infinidad de posibilidades técnicas, en su dimensión grandilocuente del sonido, en su tesitura, en su definición técnica, de intensidad, sus rangos dinámicos, es enorme, entonces, meterse en esa

marea musical me gusta mucho, perderme, dar manotazos, es muy entretenido, me encanta. Cuando he decidido trabajar con formatos más pequeños ha sido por razones culturales, estéticas y técnicas. Es distinto cuando tengo que hacer programas de televisión enfocados para un rango de 12 a 15 años, por ejemplo. O sea, se busca un sonido electrónico, se busca un sonido de rock, de pop, no cierto, específico para ello y trabajaré en esas líneas y convocaré a la gente necesaria para tocar esos instrumentos. Yo siempre trabajo a nivel de maqueta, algunas veces, las puedo poder grabar yo, si es que estoy seguro de poder hacerlo, pero termino trabajando con hartas personas, cantantes en Argentina, instrumentistas en Brasil que hacen cosas y que las envían a través de un whatsapp, envían una pista de vuelta y conforman la idea del Pop o del rock más rápidamente. Es un trabajo más oficioso, lo disfruto, pero la orquesta me llama, me atrapa, vez que puedo para un proyecto, digo ¿hagámoslo para orquesta? Provoco eso y tengo presupuestos de orquestas, entonces, a nivel de producción, es muy importante anticiparse a eso, con quién, dónde, cuándo, cómo. Bueno existe este presupuesto, existen estas orquestas, necesitamos tanto, probablemente puede ser menor, pero lo orquestal es muy entretenido, me gusta escribir, me gusta escribir la música, es eso, es como que tengo un apego a la escritura musical y la orquesta me parece un lugar interesante.

D: ¿Cómo crea los temas principales? ¿Cómo crea los temas secundarios? ¿Cómo crea el acompañamiento musical para estos temas?

P: Cuando observamos un guión, cuando vemos un montaje, cuando ya están las primeras ideas dadas, el tener una música general para el filme, para cualquier proyecto, que hable del discurso de la película en general, un guión, cien hojas, que cuente la historia de un personaje que va desde la tristeza, la felicidad y luego vuelve a la tristeza hace, reconocible tres

momentos, por ejemplo, de un personaje. Cuando ese personaje se relaciona con más personajes, donde paralelamente el otro personaje que le ayuda a transitar de esa tristeza-felicidad-tristeza, es un personaje que tiene problemas existenciales, pero de manera constante, entonces ya tengo un contrapunto de dos personajes. Si aparece un tercer personaje, que vive en un estado de felicidad plena, que se distancia de ellos dos, entonces, tengo un contrapunto de un tercer personaje y si aparecen así más personajes que tengan distintas líneas de tiempo a partir de lo emotivo, voy a poder desentrañar el elemento de relación musical entre los personajes, no necesariamente un leitmotiv. El leitmotiv es una representación de personajes en un contexto que, más bien de drama, ni tanto el drama, dependiendo el tipo de donde provenga, si es un cine más bien norteamericano, probablemente sí, si un cine europeo son melodías mucho más largas, como culturalmente pasa. Me gusta más la mirada europea, que es la que cuenta cosas a partir de lo melódicos, entonces, en una película de una melodía más extendida, tú puedes establecer un vínculo a partir de esa misma línea melódica con los personajes. La música va transformándose en la medida que el personaje transforma al personaje principal, interactúan. Que no es lo que pasa en películas como las de la industria de Estados Unidos en las más taquillas digamos, en donde hay un leitmotiv para cada personaje, sobre todo en películas con grandes sagas. Entonces, un leitmotiv específico para tal personaje, para tal lugar, para tal cosa que es una forma de resolverlo, que también es un puzzle que uno puede llegar a hacer en distintos momentos. Entonces, depende el estilo de la película para saber cómo vamos a orientar el proceso creativo de personajes o de lugares, los temas. Nos hacemos las preguntas. En tu película, puedo observar un tema principal y puedo observar tema de un personaje y dos personajes, compongo las músicas de eso, se las envío a la persona, reunimos, lo conversamos y pueden plantear que sí les parece que haya dos temas, el tema que tenga una

repercusión que vaya cambiando, modulando conforme cambia el estado de ánimo, la evolución de los personajes y puede, también, haber un tema general, que nos ayude a dar la sensación completa de la película, que vaya tiñendo la película. También, pueden haber temas que no aparezcan nunca en la película, más que una vez, que representan una instancia, un instante pequeño de algo, entonces, ir descifrando cuántos temas necesita la película es importante y qué duración le vamos a dar a esto. A veces lo que pienso que son dos temas en realidad puede ser solo un tema. Entonces, qué mirada de montaje hay en ello porque si son dos temas estoy partiendo una idea por la mitad en cambio, si es uno de corrido, estoy dándole valor al montaje o a la escena. Es importante el poder transitar en ello. Pasa o podría pasar o se representa también, en películas como la comedia o en la animación en donde saltamos un tema a otro inmediatamente puesto que la coherencia de lo dramático no es tan necesaria, tú puedes cambiar el tema en el momento que aparece una acción específica, una caída, una huida, una risa y cambia el tema y se va y viene otro, eso es un valor sincrónico fundamental. El drama no necesita esos valores sincrónicos, es más, se aleja del contexto sincrónico para poder representar la evolución emotiva o de cambio de estado psicológico de personajes. Entonces ahí, ¿qué tipo de trabajo vamos a hacer del leitmotiv? ¿qué técnica vamos a emplear? Depende también nuevamente de la película y del ojo que tenga la directora, el director en lo que se va a desarrollar. Yo estoy abierto a todas las posibilidades compositivas porque son las películas las que mandan, son los videojuegos los que mandan, son las danzas las que mandan. A veces, un leitmotiv nos ayuda a definir o contemplar lugares que ya no aparecen hacia adelante y eso es una virtud que tiene una idea que se instala una asociación musical con personajes o con un entorno que cuando ya no estás en torno a ese. Y vuelva a sonar el leitmotiv establece un vínculo con ese lugar o personaje. Lo hace ese llamado entonces tú dices ah, aquí está el personaje ahora entiendo cuando él camina hasta este lugar era porque

quería estar con su amigo con el amigo no está y la música habla de su amigo. Entonces, el leitmotiv es una condición técnica de la película, que permite establecer estos puentes, estas conexiones, es estratégico el uso de la melodía es estratégico, el uso del no leitmotiv, es estratégico el uso del silencio al momento de que puede haber una música, también, optar porque no la haya, tiene que ver con la fuerza que le queremos dar a la narrativa del filme. Entonces, la contemplación de los temas tiene que ser conversada, siempre hay una propuesta y, como compositor, yo puedo observar eso a partir de múltiples técnicas que he trabajado y que he observado en otros lugares y se lo propongo al director o la directora y veremos cuál es la que sea más prudente de trabajar ahora todo.

D: ¿Cómo sabe cuando una composición está terminada y es el producto final?

P: Es más fácil pensar que se acabó el tiempo y que hay que entregarla, porque tú cuando ves el proyecto final de tu partitura, siempre dices, bueno, podría ser esto, podría ser esto otro y me parece importante ese ejercicio, el asumir de que la música es un continuo espacio de creación, no es una fotografía que detengo en el tiempo inclusive la fotografía la puedo alterar. Me parece interesante que sea así, que se vaya construyendo, que genere una retroalimentación la obra que uno hace, consigo mismo. Ahora en términos específicos, cuándo debiera terminar un trabajo compositivo para un proyecto es cuando este es coherente, congruente de forma temporal, cuando está equilibrado en la película, cuando la densidad instrumental se relaciona con los momentos de la película, cuando la idea temática propuesta fluctúa bien en equilibrio, en densidad, su repercusiones son entretenidas, son distintas, hay una propuesta armónica que permite tener un contexto de avance y no repetición si es que no es necesario, es decir, cuando tú observas todos los elementos técnicos posibles de la música, ligados al contexto de la escena, de la imagen y se puede entender un

equilibrio en ello, la película está terminada, el proyecto está terminado. Y para eso existen instancias que sumamente importantes. Una de ellas son las primeras muestras que se hacen, por ejemplo, de una película. Se convoca gente, público aleatorio, para ver la propuesta que tenemos de la primera película, con un orden específico del montaje y de la música, entonces, la gente la ve y podrá hablar de la verosimilitud que les decía antes, si algunas personas dicen sabes que, me salí de la película porque creo que la música ahí me quitó ese afán de poder seguir al personaje o no entendía lo que pasaba con el personaje que venía después, no entiendo por qué apareció ese personaje y ese sonido qué es. Cuando aparecen esas cosas significa que la película no está terminada. Se hace una segunda muestra después de todas las observaciones que hacen público y volvemos a trabajar en un nuevo montaje. Hacemos los arreglos musicales pertinentes para ellos y, nuevamente, se muestra. Y si en definitiva esto va apuntando a que la gente no tiene observaciones, que el público no observa nada y le parece maravillosa, hoy entendí me gustó mucho, y se va con la idea general de todo, la película ya podría estar en término, pero incluso para las películas, para la danza, para todo, no hay un sentido de final, sino que más bien, es una temporalidad dada por un espacio métrico específico. El estreno, el día tanto entre las 10 y las 12, eso es un término de entrega, es un fin, es el deadline que tenemos, pero tras bambalinas, todos sentimos que el proyecto no ha terminado pasa lo mismo, yo soy poco consumidor de las cosas que yo hago, pero cuando las veo, siempre está inconcluso, lo importante es observar el equilibrio de la música dentro de la película, la coherencia y la congruencia que tenga con ella en la narrativa, los personajes en el color, en lo cultural, en lo estético, en lo técnico, en la materialidad, en su movimiento, entonces cuando eso se hace un todo, entendemos que la película ya estaría bien. Es complejo, pero es parte del proceso. No existe un fin.

D: Es la constante con la que uno lida y cuando la composición es libre es peor aún ese ese sentido, porque depende sólo de uno, yo tengo que decidir cuando para de hacer arreglos o cambiar la mezcla, todo ese tipo de cosas hay que definir las.

P: Hay ejercicios para eso que son interesantes. Si tengo que hacer la música para una escena mi tiempo de entrada será el segundo 1, por ejemplo, y mi tiempo de salida será el minuto 5, entonces, yo sé que la música tiene que acabar en el minuto 5, es decir, tengo la mirada en un final específico. Ahora, ese final no es el final de la película, es el final de una escena, entonces, la música cómo termina y dónde termina, se tiene que relacionar con todo lo que viene después. Ese espacio de composición o lo que tú compongas ahí, no tiene que ser lo primero que hagas, que también es importante en la técnica de la composición para la escena en la imagen, no es lineal, yo no parto componiendo del segundo cero y voy avanzando ya después sigo en el minuto 5. No. Yo puedo componer el final de la película, la mitad, una porción del centro, de abajo, donde sea, lo importante es que yo vaya estableciendo estos puntos de equilibrio, la música tanto acá o esta que ocupé aquí, la música el tema, puede repercutir acá, pero acá está más aire todo, entonces, voy a cambiar su instrumentación, su tesitura, su velocidad. Entonces, luego repercute acá, que es más profundo y cambia nuevamente la condición de lo instrumental, entonces, así tú vas viendo la lógica, por eso digo equilibrio entre los distintos temas no es solo uno uno depende del otro. Pero ya, por lo menos, teniendo este rango de tiempo, tú sabes que la música parte acá y termina en el otro polo y no puede pasarse de eso, porque eso sincrónico y te vas de la sincronía, al menos tenemos ese rango.

D: ¿Han cambiado sus procesos de composición a lo largo del tiempo?

P: El lenguaje va cambiando. Uno pone un ojo más agudo respecto de algunas cosas y, también, en otros casos se va simplificando. Aquellas cosas que uno pensaba que, a mayor densidad o a mayor complejidad en la composición iban a ser mejores, terminan siendo más engorrosas. Entonces, vas simplificando el lenguaje y, también, lo vas mutando a partir de lo que vas viendo y lo que vas oyendo. Si no cambiarán los intereses de uno a mí me parecería muy extraño, no soy una persona estática en lo musical, soy sumamente ecléctico, tanto en lo que compongo, en lo que toco, en lo que escribo siempre estoy haciendo algo distinto. Hay conductas en la composición que se mantienen, por ejemplo, me gusta partir del piano. Si bien disfruto mucho tocar la guitarra y hacer otros instrumentos, me gusta componer desde el piano. Eso es muy como tu oficio de compositor y me encanta porque en el piano tengo la tranquilidad de poder disponer los colores y entender las disposiciones de la armonía en sus distintos estados, la forma que se particular tal instrumento y ,luego que tengo toda esa disposición, se me hace más fácil volver al elemento de ranscripción a los otros instrumentos. Entonces, en el tiempo, a lo menos en los últimos 10 años, hoy día puedo decir que cada vez pienso menos en la música y solo compongo, ya no hago cálculos científicos de la música. Y es distinto, siempre lo he disfrutado y también disfruto de esto ahora, de sólo tocar. Por eso digo que el análisis de lo que uno puede hacer en términos armónicos, las progresiones, se lo dejo a los demás porque ya lo hice tantas veces que ahora estoy en una etapa de de tocar, de hacer y eso me entretiene mucho. En los últimos proyectos que he podido hacer, que están ligados a cosas más chiquititas, documentales, series de televisión, ha sido tocando y, después, he visto lo de la partitura. Ya sé escribir partitura, no me preocupa la partitura, entonces, parto de la idea de disfrutar el cómo enfrentarme a ellos desde la interpretación, eso ha sido distinto. Y eso se relaciona, también, con el cambio de tecnologías porque al tener un controlador MIDI que responde sin latencia, o con la menor posible a la ejecución, y que

este controlador tenga teclas de piano, hace que el recurso sea mucho más agradable. Que es distinto a todos los otros procesos que hice años antes, que era escribir directamente en finale lo que iba a hacer después. Ni siquiera trabajaba con logic, por ejemplo, en donde vas grabando por pistas. Yo escribía toda la orquestación en finale y, eso el finale lo sincronizaba a la película, entonces la partitura salía lista. Entonces, ahora disfruto el tocar y después me doy el tiempo de la partitura o voy escribiendo cosas pequeñas y voy avanzando. Pero eso, en cuanto a lo técnico y lo estético, me permite una libertad y también, el desarrollo del lenguaje, el poder modular, el poder cambiar los valores armónicos, melódicos, tonales, modales, etcétera, de extensión, es parte de la conversación que tengo con las personas, o en relación a la técnica, género, estilo de la película. Pero se relaciona con el cambio de la tecnológico, yo creo, porque en el avance tecnológico se nos facilitan un montón de procesos y volvemos a esta idea del compositor intérprete que es interesante también.

D: ¿Cómo se ha visto afectado su proceso de composición con el desarrollo tecnológico de las últimas décadas?

P: Sí. Logic no lo abandoné porque se me hizo muy cómodo, muy rápido, tiene un editor de partituras horrible, pero para eso trabajo con finale desde siempre, o sea, todo lo que yo grave en Logic pasa a finale, a través, de un proceso que le llamo: la limpieza MIDI. Es decir, organizo todos los materiales sonoros que están ahí dentro de logic, con su llave correcta, su tesitura correcta, etcétera, etcétera, entonces, una vez que tengo que enviar el documento XML a finale, viene en su mejor disposición para poder trabajar la edición de la partitura. El tocar el controlador es entretenido, pero ,también, vuelvo a la base del piano, o sea, el poder tener un piano en la casa, también, ha sido una de las cosas del último tiempo que me ayuda, el tocar piano que esto es donde vengo, la primera cosa que hice desde niño, y probar cosas

ahí, enviar audios desde un piano acústico, es importante para un equipo de personas que dependen de ti. Ya no es una maqueta, sino que tú estás tocando. Y lo demás, mis recursos no son tan grandes, o sea, tengo una interfaz muy chiquitita una Focusrite, un par de micrófonos, guitarras acústicas, eléctricas, bajo, aerófonos, percusiones, no muy grande todo y con eso ya me permite hacer un montón de maquetas y los demás lo voy trabajando directamente de los VST's. Ahora, eso lo hago hace mucho tiempo, sobre todo desde los primeros pasos desde el Soundfont hasta los VST's, que fue importante para nosotros en la industria, saltar de un sonido que era muy insípido respecto de sus posibilidades, a uno que se empieza a representar más fidedignamente al instrumento, que es la grabación del instrumento. Entonces, en ese contexto es mucho más amable porque, también, dentro de todo ese periodo, aprendimos tomando cursos, cómo samplear instrumentos, uno también podía crear su propio instrumento y que sigue siendo una práctica muy interesante de vincularlo a un Kontakt, por ejemplo, o algo que tú hayas hecho. Tener recursos al inicio, traté de obtener muchos VST's para poder conocerlos y me quedé con, prácticamente, uno orquestal y eso.

D: ¿Cuál utiliza?

P: La EastWest Gold. Por una cosa de costos, encontré que era el más barato que había, el más práctico y funciona. Una vez que tú manejas el software te das cuenta que no es necesario invertir en algo tan grande, porque todos son maleables y eso es parte de la pega de la producción, sin duda que tienes que tener una buena base de instrumento para poder, desde ahí, generar algo que no va a tener una grabación en estudio, por ejemplo, un trabajo para videojuegos, en donde se desestima el uso de orquesta, busco tener la mejor orquesta, pero eso implica tener un trabajo, también, de producción y pos producción, entonces, no

solamente lo que yo haga en mi entorno pasa porque yo tengo una mezcla, cuando es un trabajo mucho más grande, yo se lo entrego a un productor o a un sonidista, para que haga el proceso de mezcla de todas las cosas que yo estoy haciendo. Porque es un trabajo profesional y si yo bien, puedo mezclar, hay gente que lo hace de manera profesional. Cuando es para televisión, por lo general tiendo a mezclar yo, dado que los proyectos de televisión vienen con una plantilla del formato específico del audio que necesitan, entonces, eso ya lo aprendí en el tiempo, entonces tengo ese formato dado, tengo ecualizadores, ganancias, todo está ahí automatizado conforme a la televisión, entonces, todo eso me ayuda a ganar tiempo. Entonces, eso es técnicos, que afecta la composición. Pero el uso de la tecnología ha dado un vuelco en lo que yo venía haciendo, que era el trabajo de la partitura inicialmente, del ensayo mucho rato para poder ir a grabar. De pasar horas durmiendo en los estudios de grabación para grabar al día siguiente a entender que hoy día la tecnología puede enviarle algo a alguien, que esté lejos, y que lo ensaye durante el día sin tener que viajar para entregarle una partitura, ya es maravilloso. Entonces, hay una un ahorro del tiempo, una economía del proceso y de la energía, entonces, en esa vuelta de la energía, aprovecho de ser más intérprete a la parte de compositor y eso me ha dado el tiempo.

D: Considerando las herramientas tecnológicas que nos permiten prescindir de las partituras ¿usted prefiere escribir la música al momento de crearla o primero la ejecuta y la graba?

P: En específico pasan las dos cosas, o sea, yo disfruto mucho la partitura y hay cosas que trabajo directamente en la partitura porque es ahí donde puedo observar elementos de

construcción narrativa musical de manera más evidente, no me lo da el sonido del finale, no me lo dan ningún VST porque es un sonido interno. No estoy buscando sonidos en finale ni en VST, estoy buscando un sonido interno que es el proceso intelectual del compositor. Entonces es un espacio íntimo muy muy muy cuidadoso que yo mantengo. Por otro lado, el tocar y no meterme en la partitura inicialmente, me permite una exploración en la ejecución, cómo va a ser el sentido armónico, cómo va a ser la cadencia, cómo va a ser el arpeggio, cómo va a ser el ritmo, cómo va a ser la velocidad, es decir, permitirme trabajar a mano alzada sobre algún proyecto, directamente desde el piano, me da esa libertad que es sobre un montaje específico o sobre una idea específica. Ahora todo eso converge independientemente e indistintamente en la escritura a mano. Yo vengo de escribir a mano, lo primero que hago es escribir a mano y, después de escribir a mano, lo grabo, si es desde el controlador y voy reformando todo esto para enviárselo al finale, para editar lo que yo ya he hecho a mano, no abandono la escritura, no la voy a abandonar. Vengo de la transición de la tecnología, del ingreso de finale a las aulas. Yo estaba estudiando y, en los últimos años, aparece finale. Yo venía escribiendo. Mi generación venía escribiendo. Aprendimos a escribir partituras de todas la especies, de todos los formatos y veníamos en un proceso orquestal muy fuerte. Cuando aparece finale, nos tomó tiempo entender cómo era finale y nos decían hay que aprender a utilizarlo porque es la nueva tecnología y aprendimos a utilizarlo. Los primeros ejercicios que nos hicieron hacer con finale eran transcribir partituras contemporáneas, tienen que aprender a escribir todo y lo que no hay tienen que diseñarlo, entonces nos enseñaron a diseñar también. Aún así, si bien trabajamos híbridamente entre el manuscrito y el finale, yo me quedo con esa sensación de que tengo que hacer todo a mano y termino un trabajo, termino una obra y eso lo tengo ahí en el formato con mis borradores, con hojas añadidas, compases añadidos y trabajo con regla, tengo un lápiz para cada cosa, grafito, las distintas

densidades del lápiz, esto es para las llaves, este para las expresiones, este para los efectos, las articulaciones, vengo de esa escuela y eso lo encuentro muy entretenido, o sea, que se relaciona con el dibujo. Es bonito. Es muy tuyo. No es una pantalla que apagas, es tu partitura que tú estás sintiendo el olor al grafito, a la hoja, estás sintiendo el proceso en tu muñeca, el trazo. Es importante para mí ese contexto de lo análogo, hoy día hay que ocupar palabras como esa, lo presencial y lo análogo, antes era no más.

D: ¿Cómo ha visto el desarrollo del rubro de composición para medios audiovisuales en Chile, durante la última década?

P: Sin duda que hay más compositoras y compositores. Yo ya cuando volví de haber hecho una maestría fuera ,sobre composición de bandas sonoras, para tener la experiencia y conocer más personas afuera, para salir del país, también, que es importante y conocer otras personas, que fue un lugar en donde me conecté con la posibilidad de hacer música en otros lugares. El haberme ido a España implicó que trabajara en proyectos con los países cercanos, o sea, el dar una vuelta en un festival de cine me conecté con tres directores y empecé a trabajar inmediatamente con ellos, entonces, ese tipo de cosas, estoy hablando desde afuera, pero para que entiendan cómo afecta al país, me devuelvo con un montón de experiencia personal, compositiva, trabajos con orquesta, estudios de grabaciones, cosas que no tuve acá. Me viví una práctica intensiva a diario haciendo esto. Y cuando vuelvo en calidad de docente, yo ya estaba haciendo clases acá en Chile cuando me fui y y vuelvo, ya digo bueno, que hay que trabajar y que me gusta, entonces, ofrecer esta mirada de la música por la imagen desde lo europeo y desde ahí, hace cuánto serán 10 años atrás, probablemente como 10 un poquito más, hice un llamado a gente que estuviera interesada en la música para la imagen y tuve una convocatoria muy alta, o sea, en ese tiempo respondí en una semana más de 100 correos.

Entonces noté que había un interés alto en el lenguaje audiovisual desde la perspectiva musical y desde el contexto de lo estético, el dominio de las técnicas y las herramientas porque estaba proponiendo un programa a partir de lo que yo había aprendido. Y eso me permitió conocer a más directoras y directores, sonidistas, guionistas, compositoras y compositores, puesto que trabajé con gente de todas las áreas vinieron a tomar clases. Trabajé en muchos lugares. Me tocó diseñar varios de los programas de música y medios audiovisuales que actualmente están en curso en las distintas instituciones, porque había una mirada fresca respecto de lo que estaba pasando. Entonces, en un campo como ese y ya hace 10 años atrás, yo puedo decir que solamente de ese grupo de 100 personas, sin duda que hay muchas personas que se van renovando constantemente en este ejercicio. Ni hablar de compositoras y compositores, puesto que ya está instalado en las carreras de manera más concreta, es decir, hay carreras que especializan en esto, específicamente, en las cuales yo sigo participando activamente. Hay otras carreras de composición, que están ofreciendo siempre el mundo audiovisual como fenómeno, en los videojuegos, en el cine, en la danza, etc. Todo eso, ese boom, me siento muy parte de ese proceso de cambio y hoy día, el ver que esa especialidad se desarrolla aún más, implica que en el avance, también, hay un dominio en las nuevas tecnologías, es decir, yo vengo de un lenguaje antiguo, pero estoy sumamente a la vanguardia de todo lo que pasa porque me dedico a esto a diario y enseño esto a diario, entonces, el uso de tecnologías, el uso de la composición y todo eso, ha hecho que más personas también puedan ingresar a la composición, en términos laborales. Ya no necesariamente tienes que estudiar la carrera o una carrera de Composición, o sea, si tú tienes una interfaz, tienes un computador, tú puedes hacer todo. Ni hablar de la inteligencia artificial, que es el nuevo camino no es cierto, entonces, la gente ingresa a este mundo sobre todo a partir de la explosión y del boom de los videojuegos. Se generan equipos dinámicos

de trabajo desde la experiencia virtual. En la pandemia, se pudo ver un desarrollo prolífico de estos equipos, mucha gente trabajando, mucha música nueva dando vueltas. Lo que en la labor de profe procuro mantener y que no se pierda de vista, porque es un buen recurso, es el fundamento de las músicas. Trabajar en base a los estilos, trabajar en base a las categorías musicales, trabajar en base a las materialidades, a los escenográfico, trabajar en base los distintos elementos funcionales que están ahí, sigue siendo una mirada común que no necesariamente es profesionalizante, pero que es parte de lo laboral. Cuando te piden un juego está en la selva amazónica no es lo mismo que el juego que está en el desierto. Entonces, uno puede ver en el tiempo que están apareciendo de manera más progresiva el uso del cliché de la música en ciertos géneros y en ciertos tipos. Cuando hablamos de personas que están ligadas a proyectos que trascienden o que están fuera de lo profesional o lo académico, y cuando estás en lo académico, tú puedes ver que se ligan a temáticas más bien relacionadas con el neo sinfonismo, el lenguaje más complejo, están todas las vertientes dadas desde hace mucho rato, el campo laboral está abierto a todo el mundo. Creo que sigue faltando un compromiso de la industria nacional. Como en todas las cosas, el pago, los honorarios para todos los equipos artísticos sigue siendo muy bajo, los fondos siguen siendo muy bajos y son muy escasos, siguen estando en el monopolio de la música para cine los mismos compositores y eso también es un problema jerárquico muy grande, entonces, las mismas industrias se dan vueltas con lo mismo compositores, no necesariamente por su calidad, que también puede ser muy buenos, pero esa mirada de contratar o de permitirse abrir espacios a las nuevas generaciones se pega de frente con estas estructuras anquilosadas y viejas, los viejos estándares. Entonces hay nuevos compositores, hay nuevas compositoras, hay nuevos proyectos directoras, directores, hay plataformas que lo están mostrando, que son independientes, otros que son más formales, otras que dependen de fondos, otras que

dependen de privado. Es creciente la industria, hay buena calidad, hay mala calidad, hay de todo. Creo que todavía no se condice bien el elemento de la carrera, lo profesionalizante, con las personas que están dentro de la carrera y profesionalizándose en este campo, sigue siendo muy poquito, acá mismo sigue siendo muy poquito. Pensar en un año para algo que le interesa alguien me parece muy poquito, entonces, industria hay en Chile, es pequeña y la que es grande, la que maneja mayores recursos, llama los mismos de siempre. Y eso nos hace mirar afuera y te das cuenta que fuera es más amable, por eso partí de la experiencia de que haber salido y haberme encontrado personas y decirles sabes que, yo puedo colaborar contigo, bueno, hagámoslo, y me parece sospechosamente feliz. Entonces, es interesante los últimos trabajos que he hecho me he conectado con gente de Latinoamérica. Principalmente, en Chile sigo trabajando con empresas chiquititas, pero Latinoamérica se me hace más entretenido porque hay una apertura a la integración, porque, inclusive en la consideración de los honorarios, es acorde a tu labor. Acá es la idea sobre todo para quienes están partiendo, esto es una catapulta para tu carrera, esto te va a ayudar a mostrarte. Sí, sin duda. Pero, también, necesito comer y, entonces, cuesta el instalarse únicamente como compositor, ya lo saben ustedes, digamos, la mayoría de nosotros estamos haciendo clases. Sí, entregando los conocimientos que tenemos a partir de la experiencia que tenemos.

Y nos hemos academizado en el tiempo. Hemos estudiado cosas nosotros para para poder decir que tenemos los conocimientos y poder enseñarlo, por cierto y que se nos pague por ello, y que eso nos permita tener la el espacio para el trabajo de la composición. Es decir, dedicarse únicamente a la composición en Chile es una tarea de pocos y es ahí donde están los viejos estandartes erigidos aún y que yo creo que también es misión de las nuevas generaciones en romper con esos mitos de que ellos lo hacen hace tiempo, ellos lo hacen

bien. Hay un montón de personas, abogo por ellos, hagamos una protesta inmediata, por favor.

D: Bueno, para cerrar, darle las gracias por su tiempo por esta entrevista y terminar con una última pregunta, ya un poquito más relajada, que tiene que ver con usted mismo y su trabajo ¿en dónde se siente o se ha sentido más cómodo trabajando, en qué área de los medios audiovisuales: documentales, cine, videojuego, etc.?

P: El cine, el cine. El cine dramático me encanta, me encanta la posibilidad de entretener texturas, del no depender de una métrica específica, como los videojuegos, o en la comedia, el terror o la acción. El drama permite una flexibilidad orquestal instrumental, que me acomoda mucho. No tener tanto ojo, tanto detalle a la hora de una animación que, también es entretenido, pero el otro me permite un descanso, lo he disfrutado mucho en el drama. Es como el cine que se vincula más a lo psicológico, no necesariamente en el contexto de lo emotivo, que el tema de lo emotivo está más que manoseado para partir de cualquier contexto artístico, pero lo psicológico se me hace interesante. Esa contemplación psicológica del cambio de ánimo, el cómo perfilas el movimiento y cómo lo puedes dibujar a nivel instrumental, es un lugar muy muy entretenido para mí el mundo del drama.

Entrevista a Jorge Aliaga

1. ¿En que se diferencia el proceso compositivo entre una composición tradicional y una para imagen?

Primero no creo que exista una diferencia ,y si hubiese que nombrar una diferencia entre ambos procesos, es el objeto al cual se aplica la composición. En general, en la composición tradicional, el objeto es el compositor en sí mismo y su mundo estético interno. Respecto de la imagen, es evidente de que quien es el objeto es la película, y la película tiene una autonomía del compositor, la película es per se y por sí sola y, desde esa condición autónoma, es que el compositor, o más bien es esa disposición autónoma de la película, es esa característica de ser autónoma, que ocasiona que el rol del compositor, en este caso de música aplicada, cumpla un servicio finalmente porque en rigor hay una identidad que ya está al frente, sobre la cual se tiene que trabajar y por eso que siempre se ha considerado que la composición aplicada rinde servicio a la película y, en realidad, el compositor es un equipo técnico dentro de la película, pese a que tiene un ejercicio creativo, aún así está vinculado, asociado, dependiendo de lo que la película es y, sobre todo, de lo que más allá de lo que la película es, de lo que la película quiere ser como mensaje, como discurso, como sonoridad, como estética dependiendo de la línea del director y su punto de vista. Ahora eso es para resaltar una diferencia que está dada por el objeto al final al cual aplica, pero eso es producto del objeto, pero para yo llegar a ese objeto, yo no establezco que hayan diferencias en el proceso de llegar a ese objeto, es decir, yo puedo llegar a un objeto que cumple un servicio pero que ha sido creado como si fuese una pieza de concierto en el sentido riguroso de las decisiones creativas que se van tomando en el camino. Por eso que tomar una decisión melódica, tomar una decisión rítmica, textural, timbrística son decisiones que, sin duda, son

parte del ejercicio de la composición y tiene sus propias lógicas y sus técnicas que, claramente, con los años y la medida que la historia de la música para cine ha ido tomando cierta personalidad diría yo, pero que es producto del cine al cual acompañan, es que hay ciertas resoluciones o metodologías que han empezado a ser usadas en beneficio de un lenguaje que parece ser mucho más ad hoc, mucho más adecuado al discurso audiovisual. Por poner un ejemplo, hace poco tiempo atrás leí un libro sobre el análisis de la composición en películas del cine español de cierta década y uno de los objetivos era establecer si es que habían o no, algunas particularidades en el lenguaje, producto de este periodo de tiempo y este país en el cual se está observando el objeto. Y llamaba la atención que había muchas de las conclusiones a las que se llegaba es que, por ejemplo, un aspecto que es determinante en la música aparece cine que es la acumulación de tensión que va a una resolución, que en algunos casos la podemos llamar cadencia, pero que, para efectos de una composición aplicada al cine, es interesante como el libro de alguna manera demuestra que todo tipo de tensión y resolución que tienda a una sonoridad de carácter transicional, es decir, clásico como una cadencia completa, digamos, efectivamente, genera en la imagen un punto aparte dentro del discurso que muchas veces los directores no desean y no buscan, que es hacer fisuras en la película y, de alguna manera el libro evidencia que el ejercicio de la composición aplicada, hacía rebuscarse algunas formas de establecer tensión y resolución yendo a otras resoluciones cadenciales que pudiesen sentirse como cadenciales, pero que no reportan a la identidad propia de una cadencia tradicional de la música occidental de un sistema tonal de organización. Ahí uno va entendiendo de qué manera el compositor elude, en cierta manera la escuela, la academia, para poder enfrentarse a una resolución que de alguna manera fluya en lo que significa 24 cuadros por segundo, es decir, el tiempo.

2. ¿Cómo se prepara para dar inicio a la composición de una obra?

Cómo se prepara para dar inicio a la composición de una obra que, entiendo esa obra, me la están preguntando en relación con el cine. Bueno, hay que estar fresco diría yo, de mente. Como preparación hay que estar despierto, hay que estar en un buen horario, ojalá de preferencia en la mañana, por eso digo fresco, para prepararse a recibir lo que es el proyecto. Entonces, más que prepararse técnicamente, uno se prepara psicológicamente para enfrentar algo desconocido de lo cual, uno tiene que recibir la mayor cantidad de información posible, entonces hay que tener las antenas y hay que tener la percepción bastante limpia, hay que estar libre de mente, en cierta manera y sin perjuicio y sin interpretación para poder encontrar esa tranquilidad que permita escuchar, independiente de lo que uno quiere interpretar. La lectura neutra siempre ha sido y será, quiero decir con lectura neutra aquella que se sucede desde la lectura de los hechos y no desde la interpretación de los hechos, es la que más libertad tiene al momento de poder elegir un camino para la composición. Por eso que la preparación es generalmente de limpieza mental. Yo creo que la pregunta puede dar también a la preparación técnica y ahí yo quisiera hacer una observación importante, quiero decir, con la edad en la que ya estoy y con los procesos que ya he vivido, antiguamente yo me preparaba para una escena o para un proyecto generando, generalmente, una investigación tímbrica para poder llegar a un template que se llama, que es una especie de plantilla con la cual uno comienza en un ambiente, generalmente tecnológico, a resolver y a proponer ideas. Pero ahí, quiero decir que si lo miramos este concepto de la preparación desde un punto de vista tecnológico, hoy me contradigo completamente con mi historia, en el sentido de que hoy día, más que nunca, prefiere partir con la hoja en blanco, es decir, no, al template, no a la estructura preestablecida de sonoridades que no sabemos si el proyecto las va a requerir,

aunque esté la totalidad de los instrumentos del mundo, aún así, El que se haya decidido que estén todos juntos ya invita a una restricción y a una ausencia de libertad de poder escuchar y de poder agregar los instrumentos que el proyecto, por sí solo, va pidiendo. Eso es algo que con los años al principio lo veía con susto, pero existe una palabra en inglés que creo que le cae muy bien, que es que cada vez yo siento que hay que respetar el flujo espontáneo del proceso, que es lo que yo llamo on the fly, es decir, en el camino, en el vuelo, en el camino vamos armando de a poco este proceso, sin anticiparse, sin poner reglas previas, sin estructurar configuraciones. Sino más bien libre para escuchar lo que la necesidad del proyecto tiene.

3. ¿Cómo decide el tempo y la métrica de la música?

En relación al tempo y la métrica de la música para proyectos como Leontina o Isabel, que son proyectos audiovisuales que se diferencian en su género, uno es documental, el otro es serie, aunque es una mini serie de tres capítulos y Leontina es un documental. Entonces, son géneros distintos dentro del universo audiovisual, pero que de alguna manera, tienen la misma metodología de trabajo cuando se trata de establecer la velocidad con la que una escena corre. Primero, hay que partir de la base de que tu escena viene limpia y digo esto porque, en la mayoría de los casos, las velocidades de la música de las películas vienen establecidas por un montajista que armó un primer montaje con música de referencia, los llamados temp track y los track temporales pueden ser muy aportativos, también puede ser muy odioso, puede ser muy iluminadores, pero también pueden confundir mucho. Pero en general, si hay algo que yo preservó de un temp track es la base rítmica, la pulsación con la que el tempo está y, fundamentalmente, porque el montajista sincronizó y montó con ese beat por segundo, entonces, beat por minuto, entonces, ese BMP es determinante, porque si yo no

estoy en él, me voy a descuadrar con todo lo que él usó de la música previa para armar una secuencia, entonces, en general es casi obligado a tener que usar la indicación metronómica que pueda tener que, generalmente, y ahí es donde viene la herramienta, por así decirlo, porque a uno no le entregan la velocidad de los tracks, uno tiene que ir a encontrarse las a través de una herramienta. Ahora, eso sucede, esa herramienta es el Tap Tempo que es, en el fondo, una herramienta tecnológica donde tú a través de la pulsación, a través de la reiteración de un pulso, vas encontrando cuál es la cifra de velocidad con la cual la escena está corriendo. Eso cuando tienes una música que vas acompañando, que son estos temp tracks. Distinto es el caso cuando estamos hablando de una película, que es el caso actual, donde no habían temp track y, efectivamente, tu te encuentra con una película desnuda de música y ahí tú dices, no solo te haces la pregunta dónde o para qué sino que también con qué velocidad va a correr esa posibilidad y ahí viene algo que teóricamente generalmente, no se enseña. Mucho, pero es algo que es muy muy práctico y muy concreto, que es que uno tiene que ir a la película y buscar en ella elementos rítmicos que están dados por lo que yo llamo el ritmo escénico o el ritmo de montaje. El ritmo de montaje es tan simple como la velocidad con la que un plano se sucede al otro, es decir, por cortes o por fundidos, si es que es una cámara, que se yo, una cámara continua, o si es un Dolly etcétera, cualquiera sea la técnica audiovisual realizada, igual hay un montaje, que declara una velocidad. Ese es el ritmo del montaje que, a veces, en películas de acción es muy necesario para poder encontrar, de hecho, hay programas especializados en detectar cuál es el mejor tempo que yo podría tener en mi sesión, para establecer las mayores cantidades de sincronías en inicios de compás considerando el asiento métrico de un inicio de compás con un punto de llegada. Hay programas y DAW que, efectivamente, hacen ese trabajo, pero en general, eso se relaciona con una lectura que hacen los programas respecto de los cortes del montaje, pero eso es demasiado mecánico y, en

general, no funciona para mi gusto. Entonces, lo que funciona, en general, es trabajar sobre el ritmo del montaje y sobre el ritmo escénico y el ritmo escénico es el ritmo con el que las cosas se mueven dentro del plano o dentro del cuadro, incluso puede ser una persona caminando en plano y puede ser una toma fija, pero la persona caminando ya tiene un pulso, tiene un ritmo o alguien mueve o alguien baila, etcétera, cualquiera sea la movilidad o tal vez incluso la no movilidad, también, tiene un ritmo, más sutil por cierto. Entonces, uno lo que empieza a hacer es dialogar, a jugar que uno es parte de esa coreografía y al ser parte esa coreografía, uno en cierta manera empieza a bailar con ese espacio imaginario y en esa suerte de baile, uno va generando una pulsación y esa pulsación se va registrando en esta misma herramienta que ya mencioné que es el Tap Tempo y en esa herramienta, efectivamente, se va quedando una primera aproximación de lo que sería el pulso de la escena. Finalmente, eso es, o sea, yo no pienso en música, lo que pienso es en el pulso de la escena, cuál es el pulso que tienen los personajes y que tiene el montaje. O ambos, a veces se requiere de ambos. Pero es un baile, es una danza que se hace en conjunto, de la cual uno va dejando evidencia a través del dedo, de cuáles son esos pulsos que vas sintiendo y que van de alguna manera en armonía con la situación que está representándose en la película.

4. ¿De qué manera elige la armonía para la música?

No la elijo en general, la armonía sucede, y cuando se requiere un trabajo que tenga cierta formalidad estructural, que ya plantea por sí sola una construcción seccional o de cierta característica en la estructura formal, estilística generalmente, si uno tiene que hacer ciertas estrategias de armonización que son más o menos tradicionales, pero en general a mí, en lo personal, desde el inicio de mi existencia, yo he sido más melodista que armónico, quiero decir con eso de que, en general, las armonías que yo utilizo son producto de la conducción

de las voces y no necesariamente, un pensamiento vertical, entonces, en ese sentido, con los años yo ya he ido, de alguna manera, estableciendo un equilibrio entre esos dos mundos. Hay veces que lidero el pensamiento vertical, hay veces que lo lidera el pensamiento vertical, pero muchas veces, y es algo que se ha transformado en una característica de mi escritura, yo privilegio la independencia de las voces y privilegio de alguna manera que cada voz tenga cierto juego de musicalidad y cierto comentario por si solo y que no sea el relleno de una estructura vertical digamos y que eso implique una mala conducción de voces, que para cualquier instrumentista que está sentado en una atril, va a ser completamente desastroso que yo le esté poniendo intervalos cada dos compases porque no fui capaz de construirle una conducción de voces. Entonces, no concibo yo la armonía, sino primero desde una buena conducción de voces y que, en ciertos momentos se requiere de pensarse, ya sea formalmente a través de progresiones específicas o estéticamente a través de ciertas sonoridades que pudiésemos llamar modos o escalas que pudiesen de alguna manera ejercer una especie de gravitación en el todo del aura, de lo que se requiere componer, con eso me relaciono con la pregunta siguiente dentro del punto que es si hay alguna preferencia por ciertas armonías determinadas para algunas situaciones o emociones en particular. Mucho se ha hablado de eso, incluso la historia menciona mucho que ciertos compositores tuvieron sus tonalidades preferidas, porque de alguna manera, y esta historia viene mucho más atrás, quiero decir, con la teoría de los afectos en el barroco y con los modos griegos y todo lo que son lo dionisiaco, lo apolineo y todo lo que significan los contrastes, finalmente, que van estructurando un color, para qué decir después el mundo del jazz, de qué manera enriqueció toda esa sonoridad que había hasta cierta época en el romanticismo y, de alguna manera, el impresionismo, también, logró subjetivizar las bases estructurales de la armonía y sobre todo su funcionalidad, entonces, desde la ruptura de la funcionalidad, se abrieron varios paradigmas

que permitieron pensar en la cinematografía como un buen territorio para buscar nuevas formas de significación, a través de los armónico. Ahora esa particularidad yo, en lo personal, a veces la uso pero dentro del territorio de producto que requieren acudir a zonas comunes. Por ejemplo, hay cosas de las que yo intento evitar porque en la composición para cine uno siempre está lidiando con salir de la evidencia y si me preguntaran, si tuviera que componer una sensación abierta expansiva, con una sonrisa en el aura, por decirlo de alguna manera, entre preferir un modo jónico o una escala mayor, yo preferiría un modo mixolidio y si hay que exacerbar la magia y, de alguna manera, la suspensión, tendría que tomar claramente un lidio. Pero, también, lo mismo con los modos menores, es decir, trabajar con modos menores evitaría, obviamente, trabajar con recursos tan usados como el modo eólico o la menor natural, entonces, intentaría buscar algo más dórico y frigio, no entraría nunca al locrio, quiero decir, porque ya para eso mejor compongo con 12 tonos, quiero decir que ya desestructuro, finalmente, la armonía. Entonces, sobre los colores armónicos, la verdad que yo en lo personal sí, a veces, por necesidades específicas, he preferido tomar esas estructuras y de alguna manera dar una especie de aura general, pero que generalmente, sucede producto de la manera en que estoy sintiendo el todo, no como una planificación. Pero algunas veces sí, algunas veces lo establezco de manera consciente pensada.

5. ¿Cuáles son las etapas que constituyen su proceso compositivo?

No, no hay etapa, o sea, uno podría decir composición, mezcla, masterización, no, no, no. O sea, yo la verdad que vivo el proceso de manera holística, en el sentido que, para mí, el todo está en cada segundo, o sea hay un mito ahí, o sea, el clásico mito, y yo cuando era joven tenía unos audífonos que, según yo, los usaba sólo para la mezcla en la etapa final del proceso. El día que entendí que eso sonaba horrible, digamos, entendí que yo tenía que usar los

mejores audífonos desde la primera nota que ponía en el piano, entonces, entendí de que yo tenía que estar en el cien por cien en cada segundo del proceso, en cada momento del proceso, que cada momento del proceso era el proceso en sí mismo y, por tanto, no tenía etapas, sino que tenía una evolución y esa evolución, implicaba diversas tomas de decisiones, que en ningún momento yo las evaluaba como escalonadas, como que yo dijera ah terminé el esqueleto, ahora orquesto, terminé la orquestación y ahora empiezo a producir. No, eso no existe en mi proceso. En mi proceso, yo orquestó desde el primer momento yo estoy mezclando y masterizando desde el primer momento, o sea, desde el momento en que elijo una una velocity, desde el momento que elijo la la dinámica del instrumento, si es que estoy trabajando en un ambiente virtual, digamos, distinto de que si voy a grabar, obviamente que son escenarios completamente distintos, pero en general yo siempre tengo el todo en el presente, en el momento en el que estoy y, por eso que yo no puedo concebir de que alguien pueda delegar en cierta forma, etapas, si es que le podemos llamar, del proceso a terceros, si no ha sido parte de la génesis y de los avances que esos procesos han tenido, porque hay una línea de pensamiento que no ha desarrollado. Entonces, si esa línea de pensamiento la va a seguir otro es porque ya está declarado que así es el proceso, pero no voy a tener que decir que esa música es mía porque, efectivamente, ya dejó de serlo, en el momento que sale de mí y pasa las manos de un tercero, entonces, en ese minuto estamos hablando de una colaboración y el proceso de colaboración es algo hermoso, es algo bello, es sin duda algo que va a construir un tercero, que no soy ni yo ni el otro y eso es muy bonito, porque es algo que no habría existido de mi mano o de la mano del otro, pero eso es otro camino. Entonces, las etapas, en general, del proceso compositivo, yo diría que, si hay algo que es inicial, si hay algo que inicia el viaje, y creo que yo lo digo en su minuto en un decálogo que alguna vez escribí, y es que uno no puede partir un proceso sin tener una comprensión narrativa completa

de lo que va a trabajar, o sea, el concepto de la composición del pianista mudo, ese gallo que empezó a componer mirando la película en cero y llegó al último frame de la película y tocó improvisando avanzando junto con la película, yo no creo en eso, alguna vez he tenido que trabajar de manera cronológica en una película, pero en general, uno trabaja de manera planificada. Y para poder planificar, para poder pensar una película, se requiere entenderlo y por eso que la narrativa es la primera condición que uno tiene que tener como compositor, o sea, uno tiene que estar a la misma altura del director en términos de comprensión del objeto de arte que está al frente, que está, generalmente, muchas de las veces en un papel a manera de guión o, en otros momentos, a través de un montaje inicial que es un primer corte, segundo corte, que no es el picture lock, es decir, el cierre de montaje, entonces desde ahí hay que comenzar. Ahora, qué otros caminos y qué otras etapas se pueden desarrollar, van a cambiar y van a ser diversas, pero van a ser diversas producto de que van a depender de los tipos de películas con los que trabajemos, porque si estoy trabajando con un documental, no tengo montaje, si estoy trabajando con una ficción, voy a tener el montaje completo, pero si estoy trabajando con una serie, no voy a tener ni siquiera las películas de la serie, es decir, voy a tener un diseño narrativo de los capítulos, pero me voy a encontrar con la gran dificultad de que no voy a poder conocer la serie hasta que no la tengan completamente terminada, entonces, en ese sentido yo diría que las etapas son flexibles, dependen del tipo de trabajo al cual uno se aplica, pero que, cualquiera sea el caso, las etapas que son insalvables y la fundacional, para mí, es la comprensión narrativa, porque, finalmente, uno está ahí para ayudar a a dar un discurso, para ayudar a aclarar un mensaje, para ayudar a dar una información, finalmente. Entonces, mal comunicador voy a hacer si yo no tengo claro de lo que estoy hablando, por eso que la comprensión narrativa es fundacional, si yo no tengo claridad narrativa, corre el riesgo de estar entorpeciendo la comunicación que esa película

quiere establecer con la audiencia. Ahora, en general, tanto en Isabel como Leontina, eran trabajos en donde la instrumentación reportaban a lo que se llama el mainstream, es decir, películas que de alguna manera tenían un carácter mediático importante, entonces, había que no innovar respecto de las sonoridades con agrupaciones exóticas o exógenas, que de alguna manera incorporarán sonoridades híbridas mixtas o de algún tipo no tradicional porque, efectivamente, eran formatos que en cuanto a banda sonora eran muy tradicionales, es decir, tenían un formato, podría decirse orquestal, en la medida de lo que se podía decir orquestal, porque Isabel, pese que está completamente virtualizada, a diferencia de Leontina, que sí fue grabada en su totalidad, salvo el piano que es el único instrumento que no se grabó y se usó de forma digital, si fueron concebidas con una sonoridad orquestal. En ambos mundos diría yo hay una coincidencia, que uno podría decir cuál es la vértebra fundacional de la banda sonora, en términos de sonoridad, siempre estuvieron las cuerdas en masa y las cuerdas solistas, siempre estuvieron protagónicas como las grandes portadoras del mensaje y de la carne, por así decirlo, y a eso, en general, en los proyectos audiovisuales, de esas dos películas se eligieron, podríamos decir, pequeñas flores pequeños ornamentos tímbricos que pudiesen dar algún tipo de profundidad de movilidad y de contexto cultural, por ejemplo, la utilización de la arpa, en Leontina es fundamental para dar movilidad en la película, sino las cuerdas quedarían completamente estáticas, de hecho en la sesión de grabación, el arpa fue el primer instrumento que se grabó, no se grabó nada más antes. La arpa mandó la afinación y mandó el pulso y mandó todo, o sea, después no tuvimos nunca más que usar un metrónomo porque casi todos los track tenían arpa y ya el arpa había sido ejecutada con cierta flexibilidad porque era la única y primera que estaba tocando, entonces, se permitió ciertos flujos de velocidad que fueron muy muy naturales, siempre con el resguardo de la sincronización, pero aún así hubo mucha libertad entonces, aún así, hubo que trabajar con algún viento con algún piano.

Hubo que trabaja con esas sonoridades y, en algunos momentos, algunas percusiones, pero muy poco, un solo track y nada. Entonces, en general, distinto el caso de Isabel que tiene un formato de sonoridad que es un poquito más tradicional diría yo, el de Leontina, es un poquito más de cámara y el de Isabel se intentó hacer un formato un poco más tradicional, pero también era importante, porque en esa película habían ciertos colores latinoamericanos, que querían aparecer. Igual en Leontina. digamos, este era un documental zonal. Entonces, a mí me preocupa que los materiales audiovisuales que son concebidos dentro de una estética que tiene una territorialidad, efectivamente, que la composición, en cuanto a la decisión tímbrica, tenga una correlación respecto del territorio en el cual está. Porque, como son películas que, generalmente, tienen un trasfondo internacional, de alguna manera llevan el país, la localidad, la geografía, van incorporadas en la sonoridad y eso es muy aportativo en términos de densidad, de una capa más de densidad dentro de todas las informaciones que la música, de alguna manera, entrega. Es una más de todas las capas posibles.

5.1 ¿Con qué tipo de instrumentación le gusta más trabajar?

Bueno, en general, compongo en el piano. Eso sí es cierto, más que con una instrumentación mi primera acercamiento a la composición y a la creación es pianístico, vocal a veces, pero muy rara, vez y generalmente es pianístico. Yo no soy guitarrista y por eso que el piano ha sido siempre mi instrumento y, en ese contexto, el que me guste más trabajar con la cuerda es básicamente porque considero de que su condición de neutralidad, es decir, este aspecto tímbrico de alguna manera de ser homogénea, en cinco partes que es como decir un consort de flauta dulce, que es como decir, un quinteto de saxos o de madera, no, de madera no en realidad, pero sí de saxos, por ejemplo, entonces, son sonoridades homogéneas que de alguna manera permiten articular lenguaje, es decir, están exentas de la culturalidad y eso como que

son en el fondo instrumentos apátridas, que de alguna manera no poseen una procedencia que uno pudiese vincular ¿de quién es el violín? De Alemania, de Chile de Santiago de Argentina de Uruguay es de todos, entonces, esa condición de neutralidad apátrida que tienen estos instrumentos, que no es lo mismo que yo dijera un whistle o no es lo mismo que yo dijera un bandoneón, efectivamente, son instrumentos que están teñidos de una localidad en cambio, las cuerdas tienen esa magia, de ser instrumentos que de alguna manera se relacionan con el todo y diría yo las cuerdas porque uno podría decir ya, pero profesor y los vientos y qué pasa con la madera con los bronces, también están en la orquesta de todos los mundos sí, efectivamente, pero créanme que no tienen ese carácter de neutralidad, porque las cuerdas en ese sentido como cubren todo el registro, de lo más agudo lo más grave en su extensión, efectivamente, puede funcionar homogéneamente en una sonoridad y eso, yo diría, sumado a algo que es trascendental, que son instrumentos no temperados y eso, en el contexto de la no temperación, son instrumentos expresivos, un instrumento no temperado es un instrumento expresivo porque el intérprete tiene que construir la afinación. Eso significa que tiene que darle la pulsión indicada para poder generar una sensación interválica y eso, es de una humanidad única o muy particular diría yo, de los instrumentos de cuerdas. Por eso que los instrumentos de cuerda son muy favorables cuando se te tiene que trabajar con emocionalidad, generalmente, que tienen cierto grado de tensión, por lo mismo, porque tienen una injusteza, en cierta forma, que es muy rica, para qué decir el vibrato ¿cómo le voy a sacar un vibrato al piano o cómo lo voy a sacar un vibrato a una marimba? Hago un trémolo, pero no vibrato, se entiende, no. Entonces, ese es un poco como el escenario. Yo diría que si tuviera que pensar en las 5.3, como alguna técnica compositiva preferida, yo no, no sé si tenga técnicas compositivas. Yo creo que la única técnica compositiva preferida y, yo la aprendí sin darme cuenta de que lo que estaba aprendiendo iba a ser trascendental en mi

historia, que fue el aprendizaje del contrapunto, más que la armonía, fijate, porque con el contrapunto, yo entendí que, en el fondo, la composición era un trabajo colectivo, no era un trabajo unitario y me apasionaba y hasta el día de hoy, como técnica compositiva, siempre me apasiona la conducción de voces y sobre todo el construir tensión producto de esa construcción de voces, entonces creo que mucha de la musicalidad y mucho del flujo comunicacional que yo logré la composición, es por la libertad melódica con la que me permito expresar en las ideas compositivas. Entonces, pero yo no habría llegado a esa libertad, si no hubiese pasado por cuatro o cinco años de contrapunto en donde tuve que experimentar con todas las combinatorias posibles técnicas de consonancia y disonancia, retardo, anticipación y todo lo que ya sabemos, que efectivamente me dieron un background que hoy día ya está integrado endémicamente quiero decir, es parte de mi piel. Entonces yo ya no estoy pensando en esas cosas porque ya están integradas y efectivamente se expresan en los ejercicios compositivos, entonces yo ya estoy pensando en un retardo, ya estoy pensando en una conducción de voces que va a tener cierto punto de tensión respecto de otra melodía. Entonces esas cosas enriquecen el discurso y creo que si yo tuviese que decir si hay alguna técnica compositiva preferida, yo diría que es el contrapunto.

5.2 ¿Cómo crea los temas principales? ¿Cómo crea los temas secundarios? ¿Cómo crea el acompañamiento musical para estos temas?

acerca de de la composición principal en relación al Leontina el 5.4 ¿cómo se crean los temas principales? A ver tema principal en leontina hay uno y el director tenía muchas ganas de que hubiese una estructura temática reconocible como el tema principal y yo creo que si tuviera que reescribir esa película hoy día me censuraría un poco en el uso tan literal que se hizo del tema principal que muchas veces está yo diría que en un alto porcentaje se podría

haber revisitado, reversionado, transgredido en cierta forma, contextualmente, para darle un poco más de movilidad dentro de la película y en otros momentos dejarlo aparecer en su estado natural inicial originario, pero creo que ahí se abusó un poquito de la presencia del material temático de manera un poquito casi literal diría yo entonces en ese contexto yo lo reescribiría en algunas escenas para tratar de modificarlo y adaptarlo a otras realidades, tal vez un poco más de contexto, que teóricamente lo que yo defino la repercusión. Entonces, yo intentaría que esas repercusiones quedarán un poquito más abundantes dentro del todo de la película, eso como primera cosa. Ahora cómo nació ese tema. Nació en el piano, nació tocando el piano sintiendo la melodía, buscando, cantando también fragmentos de esa melodía hasta encontrar el punto en donde se produce la pulsión de sentir que estás con el material al frente. No nos olvidemos que la improvisación gestual, que nace en una búsqueda melódica, es una improvisación gestual que de alguna manera nace, no de la libertad absoluta de la vida, porque eso es lo que hace un bloqueo, o sea eso es lo que ocasiona el bloqueo de los compositores, cuando uno no le define un contexto a la improvisación y en este caso el trabajo de Leontina partió con una improvisación que no pudo ser ejecutada, y no es menor lo que voy a decir, si no hasta que yo pude tener al frente mío a la personaje principal en su propia casa, en su propia cocina tomando un mate y mirándole a la profundidad de los ojos azules que ella tenía, lamentablemente, Leontina murió este año, hace pocos meses, y ahí poder sentir el dolor, el amor en su propia mirada, que no lo decía el documental, no lo expresaba claramente entonces, a mí me preocupaba mucho éticamente tener que componer algo que no estaba tan evidente y no es que uno componga la evidencia, sino que en el fondo uno no quiere traspasar un sentimiento del cual uno no sabe si existe o no, yo necesitaba saber cuál eran los verdaderos sentimientos que Leontina no manifestó en la película y que sí existen, por eso que tuve que conocerla. Entonces, cuando yo retorné al piano después de

esa aventura de estar dos semanas en La Unión, en ese minuto yo pude, fácilmente, encontrar la sonoridad de la musicalidad o de la expresión que ella reportaba de cierta manera, de su situación amorosa, su situación traumática de vida, de lo que significa haber naufragado el amor de su vida y que la dejó en ese estado como de suspensión periódico. Distinto es el caso de Isabel, donde, si bien, yo te diría que ahí abundaron mucho más la sonoridades por ciertas zonas, más que situaciones temáticas yo reconozco que ahí hubo. Bueno, hay un tema principal por cierto, que sí que es cuando Isabel escribe su literatura, pero ese tema nació también de una improvisación al piano y yo creo que ahí fue muy interesante como el tema se empezó a abrir dentro de una tonalidad mayor y, de pronto, me di cuenta de que la tonalidad mayor que tenía cierto batimento, que había cierta figuración tipo Alberti, que se movía rápidamente tratando de hacer una onomatopeya respecto de la escritura en la máquina de escribir, pero me daba cuenta que le faltaba la magia y ahí estando en re mayor dije yo bueno, qué pasa si el sol no es natural y lo dejamos sostenido y ahí apareció esa sonoridad mágica que se transformó en la identidad de la serie, finalmente, y que era lidio, pero es que el lidio tenía que ser lidio, porque, efectivamente, la escritora estaba creando una obra, no estaba escribiendo prensa, estaba escribiendo magia, se necesitaba magia y, en ese contexto, fue que hubo que hacer uso de una estructura que generara esa relación por acercarse a la escala de tonos enteros, por los tres tonos que tiene el inicio y que hace que esa sonoridad quede un poquito en el aire, entre tensionalmente aéreas. Ahora yo no tengo ese pensamiento. Cuando se pregunta de cómo yo hago los acompañamientos de los temas no, porque eso es completamente contradictorio. Yo ya dije ya que mi trabajo creativo comienza desde la elaboración de conducción de voces, entonces yo no ando pensando en un acompañamiento porque eso significaría funcionalizar una melodía y llevarla a un acompañamiento y yo no hago, generalmente, eso. Hay veces que la acción pide un acompañamiento, que es otra cosa,

pero generalmente, el acompañamiento es parte del contexto que requiere la escena es decir, es parte de la orquestación cinematográfica por decirlo que la escena tiene, pero no le voy a elegir un acompañamiento como pensando en un estilo por así decirlo, por solo darle el estilo no, a mí no me gusta el concepto del acompañamiento porque lo encuentro funcional y que es ,de alguna manera, desconectado del contexto en el cual nos aplicamos.

6. ¿Cómo sabe cuando una composición está terminada y es el producto final?

O sea, si yo lo supiera que triste sería el viaje. Porque en realidad el viaje nunca se termina, hay alguien que dijo, y yo lo comparto, que las obras no se terminan sino que se abandonan, porque llega un momento en que ya puedes ponerte a pulir lo suficiente para que efectivamente tú digas que la obra comienza a desnaturalizarse, digamos, producto de las mezclas versiones. Yo creo que sí hay un punto que yo lo busco, pero no tiene que ver con el término de la obra, sino que tiene que ver con llegar a puerto respecto de la emocionalidad que se está buscando construir y, a veces, cambio una nota a veces reemplazo un instrumento, a veces agrego una sección o a veces hago otro tipo de contrapunto o a veces cambio la armonización, a veces pruebo un poco en busca de encontrar, cuál es la sumatoria de los ingredientes que estoy utilizando para generar la energía que estoy buscando transmitir. Entonces, en ese contexto sí hay un ejercicio donde yo puedo sentir de que la obra no está terminada, pero no por una razón musical, no es porque no haya más ideas que desarrollar en la composición y se acabó, sino que porque todavía estoy inquieto respecto de la transmisión emocional, que esa obra pueda tener o no tener, porque finalmente no me convence y en esa perspectiva yo soy el primer auditor, perceptor, o sea, receptor auditor de la percepción emocional que una música pueda tener, si a mí me me convence estamos listos, ahí se me acabó la obra. Ahora que se me haya acabado a mí no significa que se haya acabado en el

proyecto y mucho menos al director, por eso que uno tiene que en este oficio entender que uno puede pensar que una obra terminó, pero puede que para un director esté a medio camino y eso significa que van a ver sugerencias, van a ver cambios, van a haber modificaciones que incluso pueden llegar a contradecir en cierta manera alguna percepción que tú puedas tener de tu propia obra y hay que estar acostumbrado a eso, a saber de que en algún momento tu obra va a tener una personalidad propia que se va a articular, en conjunción con un otro que es el director, y que te de alguna manera te va a conducir a encontrar algo que tú no habías visto de tu propia composición. Por eso que encariñarse de una hora como para decir señor director, aquí está la obra terminada y el director te queda mirando y usted por qué dice que está terminada, déjenme primero escucharla y ahí veremos si está terminada o no. Entonces, en ese contexto no hay que defender lo indefendible, la composición no se puede defender. Uno puede entregar algo de lo cual uno está satisfecho, que siente que está logrado, pero no terminado. Yo cambiaría el término. Generalmente, uno entrega cosas logradas y a veces se van terminando en la mano de otros que van sugiriendo cambios o nuevos escenarios por los cuales tú nunca imaginaste a lo mejor incluso transitar.

7. ¿Han cambiado sus procesos de composición a lo largo del tiempo?

Me da risa la siguiente pregunta porque dice ¿se han cambiado sus procesos de composición a lo largo del tiempo? Y la verdad que he cambiado yo, no mis procesos. Los procesos no están más allá de mí. Soy yo el que ha cambiado. Y eso ha significado que los procesos sean otros, entonces, la pregunta sería otra sería ¿cómo ha sido la evolución de su personalidad compositiva? fijate la pregunta que estoy haciendo, cómo ha sido la evolución de su personalidad compositiva. Si yo tuviera que proyectar esa reflexión en cómo ha evolucionado esa personalidad creativa, a lo largo de los años, no son metodologías que han cambiado, no

son procesos de composición que se hayan modificado. Yo creo que los procesos siempre estuvieron, el punto está en cómo uno se relacionaba con ellos, por eso que la evolución es de uno, no de los procesos. Los procesos siempre están ahí. Cuando a ti a los 20 años, a los 21 años te enseñaban la fuga, es la misma fuga que pudiste haber estudiado a los 50 años. Cómo estabas tú preparado para componer esa fuga es otro tema, digamos, entonces es ahí donde hay una diferencia y, en general, yo diría que la gran problemática que hay en el universo joven, sobre todo, es que están constantemente poniendo en la prioridad de atención a la autoría y sobre todo a la identidad y ahí se produce un proceso de inseguridad, que muchas veces generan bloqueos de varios tipos, pero por sobre todo, un joven compositor no puede, ni siquiera debe, ni siquiera rozar la pregunta de quién soy o quién puedo yo ser en la composición o cuál es mi identidad en la composición. Si están recién comenzando, no ha generado una historia de hábitos, de decisiones que alimenten una identidad y que por cierto, la reconocerán otros, no van a ser ellos, quienes las van a auto-reconocer. Serán otros quien dirán de tu composición, tu composición es así o así o tiene esta característica o esta otra y en ese contexto, finalmente, tú fluye en tu relación con el material y la historia que esa relación va a construir a lo largo del tiempo una relación de identidad pero para eso se requiere estudiar se requiere el oficio se requiere la vocación de servicio y sí se requiere la sensibilidad de poder tener una lectura neutra de un objeto que está fuera tuyo, que no eres tú y que tiene su propia necesidad que hay que escuchar, que hay que saber escuchar.

8. ¿Cómo se ha visto afectado su proceso de composición con el desarrollo tecnológico de las últimas décadas?

Yo cambiaría el sentido de la pregunta número 8 porque dice ¿cómo se ha visto afectado?

Yo creo que eso es ver el vaso medio vacío, yo podría pensar en ¿cómo se ha visto favorecido

su proceso de composición con el desarrollo tecnológico de las últimas décadas? En el caso de ser necesario preguntar sobre el uso de las herramientas tecnológicas. Sí, hablar de tecnología no es muy entretenido, la verdad, pero acuérdate que yo estudiaba en Francia con un profesor que no tenía un computador en su casa y que tenía un piano y que tenía un VHS y una tele, y ese era todo su universo tecnológico, un piano clásico de estudio y un reproductor de VHS con una tele. Entonces te podrás entender de que cuando se trata de hacer sonar algo, él tocaba una reducción a piano de la partitura que estaba manuscrita y en el atril del piano, entonces, no había tecnología fundamentalmente, no había sincronizaciones, no había trabajo fino, pero si estaba, perdón, si estaba el trabajo fino, pero no en la manera en que hoy día uno lo entiende, digamos, que es tan milimétricamente a la pata y tanta calzado porque en esa época había un trabajo con el segundo con el segundero. Acuérdate que Ennio Morricone, en su documental, hasta el último minuto su vida trabajó con un cronómetro encima de la mesa, nunca tuvo un computador para componer y él solo lo medía con el metrónomo y el cronómetro y con esos dos elementos él podía avanzar en una composición sin tener un secuenciador al frente, porque su música está en otros lugares, no estaba en un programa. ¿Qué cosas nos han ayudado hoy día? Yo creo que hay un hito, que la pandemia marcó un hito, claramente y que fue la imposibilidad de poder trabajar con músicos vivos, con músicos intérpretes, entonces, por las razones de que además, los estudios estaban cerrados, no tenían posibilidad de grabar. Entonces en ese contexto fue que hubo que desarrollar una nueva orquesta de opciones y yo creo que las empresas, además, lo entendieron así porque yo creo que hubo un gran resurgimiento de nuevas tecnologías asociadas a la generación de instrumentos virtuales, que producto de la pandemia hicieron forzoso tener recursos que fueran más realistas, cada vez más realistas. Yo siempre he definido la evolución que se produce tecnológicamente entre el sampling y el fracing, es

decir, de lo que significa una toma de muestra a una toma de fraseo respecto de una toma de un sonido. Antes se escuchaba el violín y se escuchaba (imita sonido de violín), pero ahora el violín se escucha con una nuance, es decir, con un aire, con algo que sube, que baja, que tiene vida y eso es cuando tú tocas una tecla, te fijas. Bueno, entonces eso de grabar el alma, que es lo que está un poco más de moda en las librerías, aparte de todos los trabajos territoriales, de todos los trabajos de customización, es decir, de trabajo que están enfocados como a las cuerdas de Viena o las cuerdas de Estados Unidos y las distintas sonoridades de las orquestas y las distintas sonoridades de las salas y las reverberaciones y todo lo que ya podemos imaginar como variantes, han hecho que nosotros queremos completamente desfinanciados, teniendo que tratar de acopiar en cierta manera, la mayor cantidad de sonoridades posible. Si hay algo que caracteriza este oficio, es que uno también tiene que tener una suerte de búsqueda y de curiosidad por lo tímbrico, porque en general, nosotros tratamos de escuchar aquellos instrumentos que no se reconocen, tratamos de usar esa sonoridades que no son de primera lectura, que no son evidentes, que están más bien ocultas o que se mixturan incluso, que se empastan, entonces, lo tecnológico yo diría que no lo ha afectado porque, si yo siempre compongo al piano cuando hay una música que requiere ser tratada muy musicalmente, en general, yo la tecnología la uso bastante poco, uso más el lápiz, el papel y la goma, sobre todo, como decía mi profesor, más la goma que el lápiz, y en ese contexto sigo igual de arcaico, por decirlo de alguna manera, y después todo eso se vacía a un formato de tecnologización y de producción o de postproducción. Ahora, evidentemente, en la última década ha habido una mejora impresionante respecto a la manufactura de instrumentos virtuales, o sea, pasar del Miroslav a todo lo que es Spitfire, Orchestral Tools o sea, claramente, hay un gran salto cuántico, o sea hoy día, hay mucho realismo en lo virtual.

Hasta el día de hoy me siguen preguntando con qué orquesta se grabó Isabel, si en realidad nunca se grabó con nadie, fue todo virtual.

9. Considerando las herramientas tecnológicas que nos permiten prescindir de las partituras ¿usted prefiere escribir la música al momento de crearla o primero la ejecuta y la graba?

Bueno, en general, ya la respondí en la anterior que es considerando la herramienta de tecnologías permiten prescindir de las partituras. Sí, tú sabes que aún así yo trabajaba siempre con programas que me permitían ver la partitura, o sea, yo nunca he podido componer sin tener la partitura al frente, no, no he podido trabajar con un piano roll, por ejemplo, o con una secuencia donde veo sólo eventos MIDI, no. En general, yo necesito ver las notas, en eso, yo soy bastante más tradicional, o sea, necesito ver la partitura y aunque sea una partitura virtual de un DAW, por eso que en algunos momentos que tuve que elegir algunos DAW y no otros, elegía aquellos en donde se podía efectivamente ver la partitura en los que no, no. Yo prefiero escribir en el papel, el lápiz y la partitura así. De hecho apareció una herramienta nueva que logró conciliar esta necesidad de escritura con la tecnología, que es el staff pad de las tablets, en este caso del iPad o Android, y efectivamente, ha logrado poder mantener el gesto de la escritura dentro de un entorno digital con buenos sonidos y con buena calidad. Es muy raro de que yo no esté en la partitura y que comience desde una ejecución, porque como no soy instrumentista, pese que soy pianista en el nivel de compositor, siempre trabajo con la partitura finalmente. Hago búsquedas musicales, claro, pero todo eso termina en una escritura y de ahí empiezan los procesos que ya todos conocemos, de avanzar en la idea y desarrollarla al punto de llegar a la satisfacción de lo que transmite.

10. ¿Cómo ha visto el desarrollo del rubro de composición para medios audiovisuales en Chile, durante la última década?

Pucha un poco corta la última década, yo diría que va más allá de la última década, o sea, para poder evidenciar ciertos cambios, yo creo que hay que ir más allá de 10 años. Yo diría que a partir de los años 90 hacia adelante ya se pueden evidenciar cambios importantes, en Chile por lo menos. Porque no nos olvidemos de que esta música vive junto al cine que acompaña y el cine comercial de los 80, de los 90 no tiene nada que ver con el actual y eso ha generado cambios estéticos y cambios de rol diría yo. Más que sentir un desarrollo del rubro de la composición. Yo creo que la pregunta se responde desde cómo ha cambiado el rol del compositor de música aplicada a lo largo de las últimas tres décadas. Y de ahí, yo creo que el rol ha ido mutando desde la música utilitaria de publicidad. Ha ido, progresivamente, densificándose quiero decir yo, hacia aspectos bastante más autónomos o autorales, en donde la estética del compositor es lo que prima en el contexto de la película, pasando entre medio por el compositor tradicional narrativo de música para cine que más bien de los 80, de los 90, a ver yo diría publicidad los 80 y a los 90 y los 00' sigue estando todavía la narrativa y ya 2010 no es cierto 2020, yo creo que ya estamos en un territorio donde la narrativa ha ido completamente en descenso como rol del compositor. Qué estoy diciendo con eso, que esa raza de compositor, de música para cine que pudiese tener esa relación narrativa respecto de la comunicación audiovisual, ya se ha perdido porque las películas dejaron de narrar de manera concreta un mensaje específico, entonces, en la última década empiezan a aparecer compositores de música para cine que no son compositores de música para cine, más bien dicho, que no se han formado en la composición de música de cine, sino que más bien son músicos compositores de músicas propias, proyectos personales y de los cuales se ha ido

incorporando estéticas que van aportando en cierta manera a la película, pero porque el cine está pidiendo una estética específica y no está pidiendo que el compositor quiera decir algo en la partitura, sino que al contrario, mientras menos hable mejor, mientras suene como ellos quieren que suene, mejor aún, entonces, yo te diría que más que un desarrollo, porque desarrollo pensaría uno en positivo como que vamos a evolucionando hacia algo mejor, yo diría que no estamos en un proceso de desarrollo. Yo creo que estamos en un cambio de rol, en un proceso que ha involucrado no un desarrollo, sino un cambio de rol del oficio. Hemos pasado de un compositor muy publicitario, muy inmediatesta, muy de fórmulas comunes a un compositor que pudo desarrollar la capacidad narrativa de poder expresar a través de la composición estados, emociones, funciones, escenografía, etcétera, a un compositor que hoy día ya dejó de existir como compositor de música para cine, sino que más bien hay una transversalidad de compositores que se han ido incorporando, tanto de la música clásica, de la cantautoría, de la música popular y sobre todo la música electrónica que han ido incorporándose a la estética audiovisual a través de sus propios aportes particulares. Obviamente que esos casos son únicos, a veces se repiten una vez, dos veces, pero nos generan una carrera de compositor de música para cine, son pequeños asteroides o pequeñas estrellas fugaces que durarán uno o dos proyectos digamos, y después se apagan porque así son las estéticas hoy día, son efímeras.

11. ¿En qué género audiovisual se ha sentido más cómodo trabajando?

Me gustó la pregunta final porque creo que también me representa en cierta manera en mi identidad. Porque hablar de que género audiovisual lo he sentido más cómodo, en dónde me he sentido más cómodo como género audiovisual. Como género audiovisual lejos, el documental es el más cómodo para mí Y es el más cómodo porque es un género en donde la

película no está terminada al momento de empezar a trabajar ahí y en donde la música puede tener un grado de de contaminación. Tal vez usar otra palabra, tener un grado de involucramiento respecto del proceso, es decir, de traspaso de posibilidades de vasos comunicantes, digamos, entre la música y la película que todavía permiten que hayan momentos creacionales que pudiesen ser en ambos sentidos, es decir, yo apporto algo que pueda generar un cambio en la película, cosa que es muy raro a veces, pero también se puede. Que vendría a ser el caso como que un director quiera montar un momento de la película desde una música que ya existe, por ejemplo, eso puede pasar en el documental, cosa que la ficción es imposible o es muy raro porque, generalmente, cuando la ficción sucede es porque es desde una obra clásica como Ligeti u otro más, o Strauss, pero, en general, una composición original que sea base para un montaje, yo lo he visto solo en el documental. Entonces, se acerca un poco a la danza en ese aspecto, en algo que es manufacturado a pulso y de manera, paralela diría yo, complementariamente paralela. Eso por un lado. Y por otro lado, es porque también me gusta porque hay más libertad creativa y es más libertad creativa porque hay menos estandarización, hay menos media, hay más libertad, hay más apego a la verdad de lo que se está contando como historia, son historias de la vida real en la mayoría de los casos, entonces, eso genera un estado de conexión con la cosa orgánica de la composición, que es el traspaso de vida y desde esa perspectiva en la película de ficción no alcanza a estar en ese lugar, en el sentido de que la película de ficción muchas veces vive y lidia con la estética, le toca lidiar con la estética de un período de un de un género. O sea, si vas a componer un policial es un policial y no le puedes poner una sonoridad distinta de lo que se espera de un policial, entonces en ese sentido el documental es mucho más exploratorio, es mucho más indagatorio, es mucho más de colaboración, es mucho más de pulso y es mucho más de creatividad fresca y es mucho más de libertad también y sobre todo

en las playas y en los territorios en los cuales aparece la música y complementa de manera muy correcta, diría yo, el realismo con el que se quiere trabajar la pieza audiovisual. Por eso que siempre me ha generado mucha comodidad el documental. Creo que es un territorio en donde el compositor se encuentra más cómodo en el ejercicio libre de su creación.

1 M3 Operación Cóndor

Pablo Ríos

♩ = 40

Musical score for Clarinete Bb, Clarón, Cello, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and consists of six measures. The Clarinete Bb part is mostly silent, with a trill (tr) in the first measure and a melodic phrase in the sixth measure. The Clarón part starts with a trill, followed by a melodic line with dynamics *mp*, *mp*, *simile*, *mf*, and *mp*. The Cello part is marked *pizz.* in the first two measures, then *espress.* and *f* in the third, followed by *simile* and *mf*. The Contrabajo part starts with *f* and *pizz.*, then *arco* and *mf*, and ends with *mf* and *p*.

Musical score for Cl. Bb, B.Cl. Bb, Cello, and Cbass. The score starts at measure 7 and consists of five measures. The Cl. Bb part is marked *mp*. The B.Cl. Bb part is marked *mp*. The Cello and Cbass parts are marked *mp* and *simile*.

1 M7 Operación Cóndor

Pablo Ríos

♩ = 40

Clarinete en B \flat

Musical staff for Clarinete en B \flat . It features a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *p*, followed by a crescendo to *mf* and a decrescendo back to *p*. A second measure shows a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>).

Saxo Alto

Musical staff for Saxo Alto. It features a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *p*, followed by a crescendo to *mf* and a decrescendo back to *p*. A second measure shows a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>).

Contrabajo

Musical staff for Contrabajo. It features a bass clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *p*, followed by a crescendo to *mf* and a decrescendo back to *p*. A second measure shows a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>). Above the staff, the word "arco" is written above the first measure and "pizz." above the second measure.

Caja 1

Musical staff for Caja 1. It features a drum clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>). A second measure shows a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>). Above the staff, the instruction "* probar sólo roto toms" is written.

Caja 2
Plumillas

Musical staff for Caja 2 Plumillas. It features a drum clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *ppp*, followed by a crescendo to *mp* and a decrescendo back to *pp*. A second measure shows a half note with a dynamic marking of *pp*.

Roto Toms

Musical staff for Roto Toms. It features a drum clef and a 4/4 time signature. The notation includes a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>). A second measure shows a half note with a dynamic marking of *mf* and an accent (>).

1 M16 Operación Cóndor

Pablo Ríos

♩ = 75

Cello

cantabile *espress.* *legato*

p *mp* *mf* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

6 *mf* *mp* *p* *mf* *mp* *subito p* *pp* *mp* *f* *mp*

rit. *a tempo*

PATHS OF LIGHT

Pintura en Movimiento

Pablo Ríos

A *A7sus2* *Em/A* *A7b5-13*

$\text{♩} = 125$

Flute

Piccolo

Oboe

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F I, II

Horn in F III

Trumpet in C

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

1 5 6 7 8 9 10 11 12 13

D-9b/A

The musical score for page 2 of "Paths of Light" covers measures 14 through 21. The instrumentation includes Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Bassoon 1 (Bsn. 1), Bassoon 2 (Bsn. 2), Horns I & II (Hn. I, II), Horn III (Hn. III), Trumpet in C (C Tpt.), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Bass Trombone (B. Tbn.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Key annotations and dynamics include:

- Flute:** Melodic line with slurs across measures 14-17 and 18-21.
- Picc.**: *p* (piano) dynamic, playing a tremolo line in measures 14-17.
- Oboe:** Melodic line with a yellow oval highlighting a note in measure 17, annotated with "AM".
- B♭ Cl.:** An annotation "giro menor melodico de A" points to a melodic turn in measure 15.
- Bsn. 1 & 2:** Bassoon parts with *mp* (mezzo-piano) dynamics starting in measure 18.
- Horns & Trombones:** Various parts with *mp* dynamics starting in measure 18.
- Violins:** Violin I and II parts with rhythmic patterns.
- Viola:** Rested throughout the page.
- Violoncello & Double Bass:** Bass line with *mp* dynamics starting in measure 18.

Measure numbers 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated at the bottom of the page.

B

Fl. *mp*

Picc. *mp*

Ob. *mp*

B♭ Cl. *mp*

B. Cl. *mp*

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III *mp* *mf*

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla.

Vc. *mp* *f* pizz.

D.B. *mp* *f* pizz.

22 23 24 25 26 27 28

PATHS OF LIGHT

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

29

30

31

32

33

mp

mf

Div.

Div.

C

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Unis.

mp

Div.

mf

arco

34 35 36 37 38 39 40 41

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

42 43 44 45 46 47 48 49

mf


mf


mf


128


D


♩ = ♩.


Fl. 


Picc. 

Ob. 

B♭ Cl. 

B. Cl. 

Bsn. 1 

Bsn. 2 

♩ = ♩.

Hn. I, II 

Hn. III 

C Tpt. 

Tbn. 1 

Tbn. 2 

B. Tbn. 

Hp. 

♩ = ♩.

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

D.B. 

50

51

52

53

54

55

56

57

E ♩ = ♪

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Musical score for woodwinds and brass. Flute, Piccolo, Oboe, B♭ Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon 1, and Bassoon 2. Includes a large '12/8' and '6/4' time signature graphic.

♩ = ♪

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Musical score for brass and harp. Horns I, II, III, Trumpets, Trombones 1, 2, Bass Trombone, and Harp. Includes a large '12/8' and '6/4' time signature graphic.

♩ = ♪

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Musical score for strings. Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Includes a large '12/8' and '6/4' time signature graphic.

66

67

68

69

70

71

72

73

F

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mf

Div.

f

f

74 75 76 77 78 79

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

80 81 82 83 84

mp *mf*

mf

G

Fl.

Picc.

Ob.

B♭ Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I
mp
Div.

Vln. II
mp *mf*
Unis.

Vla.
mf

Vc.
mp

D.B.

Fl.

Picc.

Ob.

B \flat Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

89 90 91 92 93 94 95

mf *mp* *f* *mf* *mf*

H

Fl.

Picc. *mp*

Ob.

B♭ Cl. *mf*

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2 *mp*

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt. *solo cantabile* *mf*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2

B. Tbn. *mp*

Hp.

Vln. I *mp* Unis.

Vln. II *mp* Div.

Vla.

Vc. *mp* pizz.

D.B. *mp* pizz.

96 97 98 99 100 101 102

Fl.

Picc.

Ob. *espress.*
mf

B. Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II *mp*

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I *mf*
Div.
mp

Vln. II

Vla. *Div.*

Vc. *arco*

D.B. *arco*
mf

103 104 105 106 107 108 109

I

Fl.

Picc.

Ob.

B \flat Cl.

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt.

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

110

111

112

113

Unis.

p

J

Fl. *f* *mf*

Picc. *f* *mf*

Ob. *mf* *mp* *mf*

B♭ Cl. *mf* *mp* *mf*

B. Cl. *f* *mp* *mf*

Bsn. 1 *p* *mp* *mf*

Bsn. 2 *mf* *mp* *mf*

Hn. I, II

Hn. III

C Tpt. *mf* *f*

Tbn. 1

Tbn. 2 *mf*

B. Tbn. *mf*

Hp.

Vln. I *mf* *pizz.* *simile*

Vln. II *mf* *Unis. pizz.*

Vla. *mf* *Unis. pizz.*

Vc. *f* *pizz.*

D.B. *f* *pizz.*

114

115

116

117

118

119

120

121

Fl. *mp* *mf* *ff*

Picc. *mp* *mf* *ff*

Ob. *mp* *mf* *ff*

B♭ Cl. *mp* *mf* *ff*

B. Cl. *mp* *mf* *ff*

Bsn. 1 *mp* *mf* *ff*

Bsn. 2 *mp* *mf* *ff*

Hn. I, II *mp* *f* *mp*

Hn. III *mp* *f* *mp*

C Tpt. *mf* *ff*

Tbn. 1 *mf* *ff*

Tbn. 2 *mf* *ff*

B. Tbn. *mf* *ff*

Hp.

Vln. I *mp* *ff* *div a 4.*

Vln. II *mp* *ff* *Div.*

Vla. *mp* *ff* *div a 2.*

Vc. *mp* *ff*

D.B. *mp* *ff*

122

123

124

125

126

127

128

Fl. *mf* *pp*

Picc. *mf* *pp*

Ob. *mf* *pp*

B♭ Cl. *mf* *pp*

B. Cl. *mf* *pp*

Bsn. 1 *mf* *pp*

Bsn. 2 *mf* *pp*

Hn. I, II *mp* *p* *ppp*

Hn. III *mp* *p* *ppp*

C Tpt. *mp* *mp* *pp*

Tbn. 1 *mp* *p* *ppp*

Tbn. 2 *p*

B. Tbn. *p*

Hp.

Vln. I *mf* *al niente*

Vln. II *mf* *al niente*

Vla. *mf* *al niente*

Vc. *mf* *al niente*

D.B. *mf* *al niente*

129 130 131 132 133 134 135 136 137

LEONTINA

un documental de Boris Peters Leal
música original de Jorge Aliaga Hinojosa

Santiago Nov. 2011

LE01_1A

Partitura General

LEONTINA

Jorge Aliaga

♩ = 140

Oboe

Arpa

Piano *mf*

Vln 1 *mf*

Vln 2 *mf*

Vla *mf*

Vc *mf*

Ctb *mf*

Bombo *mf*

Detailed description: This is a general score for a piece titled 'LE01_1A' by Jorge Aliaga. The score is in 4/4 time with a tempo of 140 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The instruments and their parts are: Oboe (rest), Arpa (rest), Piano (mf, arpeggiated chords), Vln 1 (mf, sustained notes), Vln 2 (mf, eighth-note pattern), Vla (mf, eighth-note pattern), Vc (mf, eighth-note pattern), Ctb (mf, eighth-note pattern), and Bombo (mf, eighth-note pattern). The score consists of 7 measures.

This musical score page features eight staves for different instruments. The top staff is for the Oboe (Ob), followed by the Arpa (Harp), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), Contrabass (Ctb), and a Drum set (Bombo). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the Oboe and Harp parts. The Oboe part has a long melodic line with a slur. The Harp part has a rhythmic pattern with slurs. The Piano part has a steady accompaniment. The Violin 1 part has a long note with a slur. The Violin 2 part has a rhythmic pattern. The Viola part has a rhythmic pattern. The Violoncello part has a rhythmic pattern. The Contrabass part has a rhythmic pattern. The Drum set part has a rhythmic pattern.

cresc. -----

This musical score page contains eight staves for an orchestra, numbered 15 to 20. The instruments are: Ob (Oboe), Arpa (Harp), Pno. (Piano), Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vc (Violoncello), Ctb (Contrabasso), and Bombo (Basso). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score begins with a *cresc.* (crescendo) marking and a dashed line extending across the top. The Oboe part features a long, sustained note that rises in pitch over the measures. The Harp part consists of arpeggiated chords, with triplets in measures 17 and 18. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The Violin 1 part has a long, sustained note that rises in pitch. The Violin 2, Viola, and Violoncello parts play rhythmic patterns of eighth notes. The Contrabasso and Basso parts play rhythmic patterns of eighth notes. The score concludes with a double bar line and a *f* (forte) dynamic marking.

LE02_1B / LE08_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 73

Musical score for Oboe, Arpa, Piano, Vln solo, Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score is in 6/8 time and G major. The Oboe part is mostly rests. The Arpa part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, starting with a *mp* dynamic. The Piano part has a delicate accompaniment in the right hand and rests in the left hand, starting with a *p* dynamic. The Vln solo part has a melodic line starting in the 5th measure with a *p* dynamic. The Vc solo part is mostly rests. The Vln 1 part has a melodic line starting in the 8th measure with a *p* dynamic. The Vln 2 part has a melodic line starting in the 1st measure with a *p* dynamic. The Vla part has a melodic line starting in the 5th measure. The Vc part is mostly rests. The Ctb part has a rhythmic accompaniment starting with a *pizz.* dynamic and a *mp* dynamic.

This musical score page contains measures 11 through 18. The instruments and their parts are as follows:

- Ob:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *p* at measure 12. Rests for the remainder of the page.
- Arpa:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mp* at measure 14. Rests for the remainder of the page.
- Pno.:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mp* at measure 14. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.
- Vln s:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Rests for the remainder of the page.
- Vc s:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.
- Vln 1:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Rests for the remainder of the page.
- Vln 2:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.
- Vla:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.
- Vc:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.
- Ctb:** Measures 11-18. Starts with a double bar line at measure 11. Dynamic *mf* at measure 17. Rests for the remainder of the page.

Measure 11 is marked with a double bar line. Measure 12 has a dynamic marking of *p*. Measure 14 has a dynamic marking of *mp*. Measure 17 has dynamic markings of *mf*. Measure 18 is marked with a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score page contains eight staves, each labeled on the left with an instrument name and a measure number '21' at the beginning of the staff. The instruments are: Ob (Oboe), Arpa (Harp), Pno. (Piano), Vln s (Violin solo), Vc s (Violoncello solo), Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Via (Viola), Vc (Violoncello), and Ctb (Contrabasso). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The Oboe, Violin 1, and Violin 2 parts are mostly silent, indicated by a horizontal line. The Harp part features a melodic line with slurs. The Piano part has a rhythmic accompaniment with slurs. The Violoncello solo part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Violoncello and Contrabasso parts provide a steady bass line. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present in the Violoncello solo part at measure 27. The page ends at measure 28.

Ob *p*

Arpa *mp*

Pno. *mp*

Vln s

Vc s

Vln 1 *p*

Vln 2 *p*

Vla *f*

Vc *f*

Ctb *f*

Measures 29-36. The score features a variety of instruments and dynamics. The Ob plays a melodic line starting at measure 30. The Arpa provides a rhythmic accompaniment. The Pno. has a melodic line starting at measure 35. The Vln s and Vc s have sustained notes. The Vln 1 and Vln 2 have sustained notes. The Vla has a melodic line starting at measure 29. The Vc and Ctb have sustained notes. The dynamics range from *p* to *f*. The time signature changes from 3/4 to 6/4 at measure 30.

This musical score page contains ten staves for measures 39 through 48. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Rests throughout the entire passage.
- Arpa (Harp):** Plays a sequence of chords in the right hand, starting with a D major triad and moving through various harmonic structures, ending with a whole note chord in measure 48.
- Pno. (Piano):** Features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and rests in the left hand. A *mf* dynamic marking is present in measure 45.
- Vln s (Violins):** Both Violin 1 and Violin 2 staves are empty, indicating rests for both parts.
- Vc s (Violas):** Both Viola 1 and Viola 2 staves are empty, indicating rests for both parts.
- Vln 1 (Violin 1):** Rests in measures 39 and 40, then plays a melodic line starting in measure 41, including a *mf* dynamic marking in measure 45.
- Vln 2 (Violin 2):** Rests in measures 39 and 40, then plays a melodic line starting in measure 41, including a *mf* dynamic marking in measure 45.
- Vla (Viola):** Rests in measures 39 and 40, then plays a melodic line starting in measure 41, including a *mf* dynamic marking in measure 42.
- Vc (Violoncello):** Rests in measures 39 and 40, then plays a melodic line starting in measure 41, including a *mf* dynamic marking in measure 42.
- Ctb (Cello):** Rests in measures 39 and 40, then plays a melodic line starting in measure 41, including a *mf* dynamic marking in measure 42.

This musical score page, numbered 6 and titled LE02_1B, contains ten staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 49. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Remains silent throughout the page.
- Arpa (Harp):** Remains silent throughout the page.
- Pno. (Piano):** Features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The left hand accompaniment consists of chords marked with a *p* dynamic and a *Tea* marking, with asterisks indicating specific chord changes.
- Vln s (Violins):** The Violin I part has a melodic line starting in measure 49, marked with a *p* dynamic. The Violin II part is silent.
- Vc s (Violas):** Features a melodic line in the right hand, marked with a *p* dynamic.
- Vln 1 (Violin I):** Remains silent throughout the page.
- Vln 2 (Violin II):** Features a melodic line in the right hand, starting in measure 49.
- Vla (Viola):** Features a melodic line in the right hand, starting in measure 49.
- Vc (Violoncello):** Features a melodic line in the right hand, starting in measure 49.
- Ctb (Cello):** Features a melodic line in the right hand, starting in measure 49.

LE03_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 80

Musical score for LE03_1, featuring Oboe, Arpa, Piano, Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score is in 4/4 time and G major. The tempo is marked as ♩ = 80. The Oboe part begins with a rest followed by a melodic phrase starting at measure 14, marked *mp*. The Piano part begins with a rest followed by a melodic phrase starting at measure 14, marked *p*. The Vln 1, Vln 2, and Vla parts begin with a rest followed by a melodic phrase starting at measure 14, marked *pp* and *p* respectively. The Vc and Ctb parts are silent throughout the score.

This musical score page features eight staves for various instruments. The notation includes melodic lines with slurs and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Ob, Arpa, Pno, Vc s, Vln 1, Vln 2, Via, Vc, and Ctb. The first five measures of each staff are marked with a rehearsal symbol (15).

29

Ob

Arpa *mp*

Pno

Vc s

Vln 1

Vln 2

Via *p*

Vc *mp*

Ctb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 29 to 38. The score is for a chamber ensemble. The Oboe (Ob) part is mostly silent, with a few notes at the end. The Arpa (Harp) part features a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano (Pno) part is silent. The Violoncello solo (Vc s) part has a melodic line in the first measure, followed by a long rest. The Violin 1 (Vln 1) part is silent. The Violin 2 (Vln 2) part plays a sustained melodic line. The Viola (Via) part plays a sustained melodic line, starting with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello (Vc) part plays a sustained melodic line, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Contrabass (Ctb) part is silent.

This musical score page contains measures 43 through 52 for an orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Measures 43-52, starting with a melodic line in treble clef. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.
- Arpa (Harp):** Measures 43-52, with a treble and bass clef. It features a series of arpeggiated chords.
- Pno (Piano):** Measures 43-52, with a treble and bass clef. It is mostly silent until measure 50, where it begins with a melodic line in treble clef. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.
- Vc s (Violoncello):** Measures 43-52, with a bass clef. It is silent throughout this section.
- Vln 1 (Violin 1):** Measures 43-52, with a treble clef. It is silent throughout this section.
- Vln 2 (Violin 2):** Measures 43-52, with a treble clef. It plays a melodic line with long notes and some slurs. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.
- Via (Viola):** Measures 43-52, with an alto clef. It plays a melodic line with long notes and slurs. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.
- Vc (Violoncello):** Measures 43-52, with a bass clef. It plays a melodic line with long notes and slurs. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.
- Ctb (Cello):** Measures 43-52, with a bass clef. It plays a melodic line with long notes and slurs. A *mf* dynamic marking is present at measure 50.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

LE04_3B

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 80 *rubato*

Vln solo

Guitarra

p

Vln s

Guit

mp

rit.

Vln s

Guit

mf

dolce

Vln s

Guit

f

p

LE05_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 80

Musical score for LE05_1, featuring Oboe, Piano, Vc solo, Vln 1, Vln 2, and Vla. The score is in 3/4 time and G major. The tempo is marked as ♩ = 80. The score consists of 20 measures. The Oboe part is mostly silent, with a few notes in the final measures. The Piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The Vc solo part is silent. The Vln 1 and Vln 2 parts play a melodic line with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The Vla part plays a bass line with dynamics ranging from *pp* to *p*.

Oboe

Piano

Vc solo

Vln 1

Vln 2

Vla

pp

p

mp

Ob ²³ *mf*

Pno. ²³ *mf*

Vc s ²³ *mf*

Vln 1 ²³

Vln 2 ²³

Vla ²³

Detailed description: This page of a musical score contains six staves. The top staff is for Oboe (Ob), the second for Piano (Pno.), the third for Violoncello solo (Vc s), the fourth for Violin 1 (Vln 1), the fifth for Violin 2 (Vln 2), and the sixth for Viola (Vla). All staves are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The Oboe and Piano parts begin at measure 23 with a dynamic marking of *mf*. The Oboe part features a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The Piano part has a similar melodic line in the right hand and rests in the left hand. The Violoncello solo part starts at measure 23 with a dynamic marking of *mf* and plays a rhythmic eighth-note pattern. The Violin 1 and Violin 2 parts play a melodic line with slurs, mirroring the Oboe and Piano parts. The Viola part has rests throughout this section.

LE06_1
Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 59

Oboe

Arpa

Piano

Vc solo

Vlns

Vla

Vc

Ctb

p

mf

p

p

scordatura * (simile)

This musical score page contains eight staves for different instruments. The top staff is for Oboe (Ob), followed by Arpa (Arpeggiator), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlns), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The score begins at measure 15, indicated by a '15' above the first measure of each staff. The Oboe part features a melodic line with a *mf* dynamic. The Arpa part has a complex rhythmic pattern with a *mf* dynamic. The Piano part provides a steady accompaniment. The Violoncello solo part enters with a *mp* dynamic and a *cantabile* marking. The Violins, Viola, and Violoncello parts also have *mp* dynamics. The Contrabass part has a *mp* dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

29

Ob

Arpa

Pno

Vc s

Vlins

Vla

Vc

Ctb

mf

mf

mf

mf

mf

Ob

Arpa

Pno

Vc s

Vlins

Vla

Vc

Ctb

rit.

subito p

dolce

subito p

subito p

subito p

subito p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 43 to 52. It features seven staves: Oboe (Ob), Arpa (Harp), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlins), Viola (Vla), and Violoncello/Contrabass (Vc/Ctb). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes. Performance instructions include 'rit.' (ritardando) at the end of measure 43, 'subito p' (suddenly piano) in measures 44, 45, 46, 47, and 52, and 'dolce' (dolce) in measure 51. Trills and triplets are indicated with '3' and a slur. The harp part has a complex texture with many sixteenth notes. The piano part features a melodic line with some triplets and a bass line with sustained notes. The strings play sustained chords and moving lines.

LE07_1

Partitura General

LEONTINA

Jorge Aliaga

♩ = 73

This musical score is for the piece "LE07_1" by Jorge Aliaga, titled "LEONTINA". It is a general score for a chamber ensemble. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 73. The instruments included are Oboe, Guitarra, Arpa, Piano, Vc solo, Vlns, Vla, Vc, and Ctb. The score is divided into measures, with various musical notations such as rests, notes, and dynamics. The Arpa and Piano parts feature prominent triplets and slurs. The Vc solo part has a dynamic marking of *p*. The Vlns and Vla parts also have dynamic markings of *p*. The Vc part has a dynamic marking of *p*. The Ctb part has a dynamic marking of *p*. The score includes performance instructions such as *Res.* and ** Res.* under the Piano part.

This musical score page features nine staves for different instruments, all in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The instruments are: Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlns), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The score begins at measure 13. The Oboe and Guitar parts are mostly rests, with a *mf* dynamic marking at the end of the section. The Arpa part features a melodic line with triplets and a *mp* dynamic. The Piano part has a sparse accompaniment with triplets and a *mp* dynamic. The Violoncello solo part has a long, flowing line with a *mp* dynamic and a *cantabile* marking. The Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes and a *mp* dynamic.

This musical score page, titled "LE07_1" and numbered "3", contains eight staves of music. The instruments are: Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlns), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The score begins at measure 25. The Oboe and Violins parts feature long, sweeping melodic lines with phrasing slurs. The Guitar part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpa part provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The Piano part is mostly silent, indicated by rests. The Violoncello solo part has a melodic line with phrasing slurs. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide a steady bass line with long notes and phrasing slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

This musical score page, numbered 4, is titled LE07_1. It features a multi-staff arrangement for the following instruments: Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlns), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The score begins at measure 37. The Oboe part is mostly silent. The Guitar part features melodic lines with slurs. The Arpa part provides harmonic support with chords and a *mf* dynamic. The Piano part includes triplets and slurs, with a *mf* dynamic. The Violoncello solo part has a *mf* dynamic and includes markings for *espress.*, *leg.*, and *leg.* with asterisks. The Violins, Viola, and Violoncello parts are marked *pp* and feature long slurs. The Contrabass part is marked *pp* and includes a *pizz.* marking. The score concludes with a *mf* dynamic marking at the bottom.

This musical score page, titled "LE07_1" and numbered "5", contains eight staves of music. The instruments are: Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violins (Vlns), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The score begins at measure 49. The key signature is one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 55. The Oboe part features a melodic line starting in measure 55 with a *p* dynamic. The Arpa part has a similar melodic line in measure 55, also marked *p*. The Piano part has a melodic line in measure 55, marked *p*, with triplet markings. The Violoncello solo part has a long melodic line starting in measure 49, with asterisks marking specific notes. The Contrabass part has a melodic line starting in measure 49, with a *pizz.* marking in measure 55 and a *p* dynamic at the end. The Violins, Viola, and Violoncello parts are mostly silent, with some initial notes in the Violins part.

rit.

This musical score page features eight staves for different instruments, all in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The score begins at measure 61. The Oboe (Ob) part has a melodic line with a long slur. The Guitar (Guit) part is mostly silent. The Arpa (Arpa) part provides harmonic support with chords and single notes. The Piano (Pno) part includes a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with asterisks and triplets. The Violoncello solo (Vc s) part is silent. The Violins (Vlins), Viola (Vla), and Violoncello (Vc) parts are also silent. The Contrabasso (Ctb) part has a bass line with a long slur. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the Oboe staff.

LE09_1A

Partitura General

LEONTINA

Jorge Aliaga

♩ = 80

This musical score is for the piece "LE09_1A" by Jorge Aliaga, titled "LEONTINA". It is a general score for a full orchestra. The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 80. The instruments included are Glocken, Oboe, Guitarra, Arpa, Piano, Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score is divided into two systems. The first system contains the Glocken, Oboe, Guitarra, Arpa, Piano, and Vc solo parts. The second system contains the Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb parts. The Piano part features a melodic line starting in the 7th measure with a dynamic marking of *p*. The Violin 1 and 2 parts enter in the 7th measure with a dynamic marking of *pp*. The Viola part enters in the 7th measure with a dynamic marking of *pp*. The Violoncello and Contrabasso parts are silent throughout the score.

This musical score page contains measures 14 through 23. The instruments are arranged vertically as follows: Glock, Ob, Guit, Arpa (Piano), Pno (Piano), Vc s, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *pp* (pianissimo). The Piano part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *pp* starting at measure 18. The Violin 1, Violin 2, and Viola parts have long, sweeping slurs across measures 14-17 and 19-23. The Oboe part has a melodic line starting at measure 18 with a dynamic marking of *mp*. The rest of the instruments are mostly silent or have simple accompaniment.

27

Glock

Ob

Guit

Arpa

Pno

Vc s

Vln 1

Vln 2

Via

Vc

Ctb

mf

espress.

mp

marcato

8va-----

Detailed description: This page of a musical score covers measures 27 to 36. The instruments are Glock, Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (harp), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Via), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Glock and most other instruments are silent, indicated by a horizontal line. The Oboe plays a melodic line starting at measure 27. The Violoncello solo part begins at measure 27 with a dynamic of *mf* and a slur over a series of eighth notes. The Violin 1 part has a dynamic of *mf* and a slur over a series of half notes. The Violin 2 part has a dynamic of *mf* and a slur over a series of half notes. The Viola part begins at measure 30 with a dynamic of *mp* and a slur over a series of half notes. The Violoncello part has a dynamic of *mp* and a slur over a series of half notes. The Contrabass part is silent. The score includes performance markings such as *espress.* above the Violoncello solo part and *marcato* below the Violin 2 part. A rehearsal mark '8va-----' is placed above the Piano part at measure 27.

This musical score page, labeled '4' and 'LE09_1A', contains 13 staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 40. The Glockenspiel (Glock) and Oboe (Ob) parts are mostly silent, with the Oboe playing a melodic line starting in measure 60. The Guitar (Guit) part is silent. The Arpa (Arpa) and Piano (Pno) parts are also silent. The Violin (Vln) parts (Vln 1 and Vln 2) play a melodic line with long notes and slurs. The Viola (Vla) part plays a melodic line with long notes and slurs. The Violoncello (Vc) and Contrabass (Ctb) parts are silent. The Violoncello solo (Vc s) part plays a melodic line with long notes and slurs. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated in the Oboe part at measure 60. The score is written in a standard musical notation style with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature.

53

Glock

Ob

Guit

Arpa

Pno

Vc s

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc

Ctb

mp

mp

p

p

Detailed description: This page of a musical score, labeled LE09_1A, page 5, covers measures 53 to 64. The score is for a full orchestra and includes parts for Glockenspiel, Oboe, Guitar, Arpa, Piano, Violoncello solo, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Glockenspiel, Oboe, and Violoncello solo parts are mostly silent. The Guitar part has a melodic line starting in measure 63 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Arpa part features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano part has a melodic line starting in measure 54 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violin 1 part has a melodic line starting in measure 53 with a piano (*p*) dynamic. The Violin 2 part has a melodic line starting in measure 53 with a piano (*p*) dynamic. The Viola part has a melodic line starting in measure 53 with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello and Contrabass parts are mostly silent.

This musical score page contains ten staves for measures 66 through 75. The instruments and their parts are as follows:

- Glck (Clarinet):** Measures 66-75, starting with a *mf* dynamic. The part consists of quarter notes with slurs.
- Ob (Oboe):** Measures 66-75, starting with a *mf* dynamic. The part consists of quarter notes with slurs.
- Guit (Guitar):** Measures 66-75, featuring a melodic line with slurs and a key signature change from one sharp to two sharps at measure 70.
- Arpa (Harp):** Measures 66-75, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.
- Pno (Piano):** Measures 66-75, starting with a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand is mostly silent.
- Vc s (Violoncello):** Measures 66-75, silent.
- Vln 1 (Violin 1):** Measures 66-75, silent.
- Vln 2 (Violin 2):** Measures 66-75, playing a melodic line with slurs, starting with a *mf* dynamic.
- Via (Viola):** Measures 66-75, playing a melodic line with slurs, starting with a *mf* dynamic.
- Vc (Violoncello):** Measures 66-75, playing a melodic line with slurs, starting with a *mf* dynamic.
- Ctb (Cello):** Measures 66-75, playing a melodic line with slurs, starting with a *mf* dynamic.

79

Glock

Ob

Guit

Arpa

Pno

Vc s

Vln 1

Vln 2

Via

Vc

Ctb

mf *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 79 to 88. The instruments listed on the left are Glock, Ob, Guit, Arpa, Pno, Vc s, Vln 1, Vln 2, Via, Vc, and Ctb. Measures 79-88 are marked with a common time signature and a key signature of one sharp (F#). The Glock and Ob parts play a simple rhythmic pattern of quarter notes. The Guit part is mostly silent. The Arpa part has a melodic line in the bass clef. The Pno part has a melodic line in the treble clef. The Vc s part is mostly silent. The Vln 1 part starts with a rest, then plays a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *ff*. The Vln 2 part plays a similar melodic line. The Via part plays a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The Vc part plays a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The Ctb part plays a melodic line with dynamics *f* and *ff*. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamic markings.

This musical score page covers measures 92 to 105. The instruments listed are Glockenspiel (Glck), Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello (Vc s), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into systems of staves. The Arpa part features a rhythmic accompaniment with arched eighth notes in the bass clef. The Pno part has a melody in the treble clef with a *mp* dynamic marking. The Vln 1 part has a melodic line starting in measure 103 with a *pp* dynamic and a hairpin crescendo. The Vln 2 part has a melodic line starting in measure 103 with a *pp* dynamic and a hairpin crescendo. The other instruments (Glck, Ob, Guit, Vc s, Vla, Vc, Ctb) have whole rests throughout the measures.

This musical score page, titled "LE09_1A" and numbered "9", contains ten staves of music. The instruments are listed on the left: Glck, Ob, Guit, Arpa, Pno, Vc s, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score begins at measure 105. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in several staves, including Guit, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The Guit part features a melodic line with slurs and rests. The Arpa part has a steady eighth-note accompaniment. The Vln 1, Vln 2, Vla, and Vc parts play sustained notes with long slurs. The Ctb part provides a rhythmic foundation with a steady eighth-note pattern. The Glck and Pno parts are mostly silent, with some notes appearing in the Pno staff.

This musical score page contains measures 118 through 131. The instruments and their parts are as follows:

- Glock:** Remains silent throughout the passage.
- Ob:** Enters in measure 118 with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The dynamic is *mp*. The line concludes in measure 131.
- Guit:** Remains silent throughout the passage.
- Arpa:** Provides a rhythmic accompaniment in the bass clef, featuring eighth-note patterns and rests.
- Pno:** Remains silent throughout the passage.
- Vc s:** Remains silent throughout the passage.
- Vln 1:** Enters in measure 118 with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The dynamic is *p*. The line concludes in measure 131.
- Vln 2:** Enters in measure 118 with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5. The dynamic is *p*. The line concludes in measure 131.
- Vla:** Remains silent throughout the passage.
- Vc:** Remains silent throughout the passage.
- Ctb:** Remains silent throughout the passage.

LE10_2B

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 135

Musical score for LE10_2B, featuring Oboe, Arpa, Piano, Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score is in 6/8 time and G major. The tempo is marked as ♩ = 135. The score is divided into two systems. The first system includes Oboe, Arpa, and Piano. The second system includes Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The Arpa part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked *mp*. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked *mp*. The Vln 2, Vla, and Vc parts have melodic lines in the final measure of the second system, marked *mp*.

This musical score page, titled "LE10_2B" and numbered "3", contains eight staves of music. The instruments are: Ob (Oboe), Arpa (Harp), Pno (Piano), Vc s (Violoncello), Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vc (Violoncello), and Ctb (Contrabasso). The score begins at measure 15. The Oboe part has a dynamic marking of *mp*. The Harp part includes chord markings for (Gmaj) and (Amaj). The Piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The Violoncello part has a dynamic marking of *mp*. The Violin 1 part has a dynamic marking of *mf*. The Viola part has a dynamic marking of *mf*. The Violoncello part has a dynamic marking of *mf* and a *pizz.* marking. The Contrabasso part has a dynamic marking of *mf*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

This musical score page contains measures 22 through 28 for a symphony orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Melodic line with long notes and slurs.
- Arpa (Harp):** Accompaniment with arpeggiated chords in both staves.
- Pno (Piano):** Accompaniment with chords and some melodic fragments.
- Vc s (Violoncello):** Bass line with long notes and slurs.
- Vln 1 (Violin 1):** Melodic line with long notes and slurs, starting in measure 23 with a *mp* dynamic marking.
- Vln 2 (Violin 2):** Melodic line with long notes and slurs, featuring a tremolo effect in measure 28.
- Via (Viola):** Rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.
- Vc (Violoncello):** Bass line with long notes and slurs.
- Ctb (Contrabasso):** Bass line with long notes and slurs.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Measure numbers 22, 23, 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated at the beginning of their respective staves.

This musical score page contains measures 29 through 34 for an orchestral piece. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Measures 29-34 are mostly rests.
- Arpa (Harp):** Measures 29-34 feature a melodic line with chords labeled (Gmaj) and (Amaj). Dynamics include *f*.
- Pno (Piano):** Measures 29-34 feature a complex texture with triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *f*.
- Vc s (Violoncello):** Measures 29-34 are mostly rests.
- Vln 1 (Violin 1):** Measures 29-34 feature a melodic line with slurs. Dynamics include *f*.
- Vln 2 (Violin 2):** Measures 29-34 feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Dynamics include *f*.
- Vla (Viola):** Measures 29-34 feature a melodic line with slurs. Dynamics include *f*.
- Vc (Violoncello):** Measures 29-34 feature a melodic line with slurs. Dynamics include *f*.
- Ctb (Cymbal):** Measures 29-34 feature a melodic line with slurs. Dynamics include *f*. The word "arco" is written above the staff in measure 30.

Musical score for measures 36-41. The score includes parts for Oboe (Ob), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello (Vc s), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Ctb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp* and *mf*, and articulation like *mf* and *Div.*. The Arpa part includes chord indications: (Gmaj) and (Amaj).

Ob: *mp*

Arpa: (Gmaj), (Amaj), *mf*

Pno: *mp*

Vc s: *mf*, *mp*

Vln 1: *mf*

Vln 2: *mf*, *Div.*

Vla: *mf*

Vc: *mf*

Ctb: *mf*

43

Ob *mp* *pp*

Arpa *p*

Pno *p*

Vc s

Vln 1 *p* *pp*

Vln 2 *pp* Unis.

Vla *p* *pp* Div.

Vc *p* *pp* Div.

Ctb *p* *pp*

Detailed description: This page of a musical score, titled 'LE10_2B' and numbered '7', contains eight staves of music. The instruments are Oboe (Ob), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violoncello solo (Vc s), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Ctb). The score begins at measure 43. The Oboe part features a melodic line with a dynamic range from mezzo-piano (mp) to pianissimo (pp). The Arpa part provides a rhythmic accompaniment in the bass register with a piano (p) dynamic. The Piano part has a piano (p) accompaniment with sustained chords. The Violoncello solo part has a few notes in the bass register. The Violin 1 part has a melodic line with dynamics from piano (p) to pianissimo (pp). The Violin 2 part plays a rhythmic pattern with a pianissimo (pp) dynamic and includes a 'Unis.' marking. The Viola part has a melodic line with dynamics from piano (p) to pianissimo (pp) and includes a 'Div.' marking. The Violoncello part has a melodic line with dynamics from piano (p) to pianissimo (pp) and includes a 'Div.' marking. The Contrabasso part has a melodic line with dynamics from piano (p) to pianissimo (pp). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

LE11_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 80

This musical score is for the piece "LE11_1" by Jorge Aliaga, titled "Partitura General LEONTINA". The tempo is marked as ♩ = 80. The score is arranged for a full orchestra and includes the following instruments: Glocken (Glockenspiel), Oboe, Guitarra (Guitar), Arpa (Harp), Piano, Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vc (Violoncello), and Ctb (Contrabajo). The music is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Glockenspiel, Oboe, and Piano parts are mostly silent throughout the piece. The Guitarra part has a few notes in the final measures, marked *mp*. The Arpa part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *mp*. The Vln 2 part has a melodic line in the final measures, marked *pp*. The Vln 1, Vla, Vc, and Ctb parts are silent.

This musical score page contains measures 13 through 24. The instruments and their parts are as follows:

- Glock:** Remains silent throughout the measures.
- Ob:** Remains silent throughout the measures.
- Guit:** Features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, including a key signature change to one sharp (F#) in measure 17.
- Arpa:** Provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.
- Piano:** Remains silent throughout the measures.
- Vln 1:** Remains silent throughout the measures.
- Vln 2:** Plays a melodic line with long slurs, starting in measure 13 and continuing through measure 24.
- Vla:** Remains silent until measure 17, where it enters with a melodic line and a *p* dynamic marking.
- Vc:** Remains silent throughout the measures.
- Ctb:** Remains silent throughout the measures.

37

Glock

Ob

Guit

Arpa

Piano

Vln 1

Vln 2

Vla

Vc

Ctb

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

mf *f* *subito p* *pp*

f *subito p* *p*

dolce

This musical score page contains measures 49 through 58. The instruments and their parts are as follows:

- Glck:** Melodic line in treble clef, starting at measure 49 with a *mp* dynamic. It features a series of eighth-note patterns with slurs.
- Ob:** Remains silent throughout the measures.
- Guit:** Melodic line in treble clef, starting at measure 49 with a *mp* dynamic. It features a series of eighth-note patterns with slurs.
- Arpa:** Accompanying line in bass clef, starting at measure 49 with a *mp* dynamic. It features a steady eighth-note accompaniment.
- Piano:** Accompanying line in bass clef, starting at measure 49 with a *mp* dynamic. It features a steady eighth-note accompaniment.
- Vln 1:** Melodic line in treble clef, starting at measure 49 with a *p* dynamic. It features a series of eighth-note patterns with slurs.
- Vln 2:** Remains silent throughout the measures.
- Vla:** Remains silent throughout the measures.
- Vc:** Remains silent throughout the measures.
- Ctb:** Remains silent throughout the measures.

61 *rit.*

61

61 *p*

61

61

61

61

61

61

61

61

61

The image shows a page of a musical score, page 6, titled 'LE11_1'. The score is for measures 61 through 70. The instruments listed on the left are Glock, Ob, Guit, Arpa, Piano, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the Glock part at measure 61. A 'p' (piano) marking is present above the Guit part at measure 65. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each instrument.

LE12_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 72

The musical score is written for a chamber ensemble in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 72. The score consists of seven staves:

- Arpa:** The harp part is in the bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic of *mp*.
- Piano:** The piano part is in the treble clef, playing a melodic line with a dynamic of *mp* that increases to *mf* towards the end.
- Vin 1:** The first violin part is in the treble clef and remains silent throughout the piece.
- Vin 2:** The second violin part is in the treble clef, playing a melodic line that starts with a dynamic of *p* and ends with a dynamic of *mf*.
- Vla:** The viola part is in the bass clef and remains silent throughout the piece.
- Vc:** The violoncello part is in the bass clef and remains silent throughout the piece.
- Ctb:** The contrabass part is in the bass clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic of *mp* that increases to *mf* towards the end.

This musical score page contains six staves for measures 13 through 24. The instruments are Arpa, Pno, Vln 1, Vln 2, Vc, and Ctb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various performance markings such as *marcato*, *arco leggiero*, *mf*, *ff*, and *graz.* A dashed line labeled "graz." spans from measure 18 to 24. The Arpa part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Pno part has a *marcato* eighth-note accompaniment. The Vln 1 part has a melodic line starting in measure 18. The Vln 2 part has a melodic line starting in measure 18. The Vc part has a melodic line starting in measure 18. The Ctb part has a steady eighth-note accompaniment. The score concludes with a double bar line and a *ff* dynamic marking.

LE13_1A

Partitura General

LEONTINA

Jorge Aliaga

♩ = 75

Musical score for LE13_1A, featuring Oboe, Guitarra, Arpa, Piano, Vln solo, Vc solo, Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, and Ctb. The score is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *mp* and *p*.

The score is written for a full orchestra. The Oboe part begins with a *mp* dynamic and a crescendo. The Arpa part features a *mp* dynamic and a series of arpeggiated chords. The Piano part also starts with a *mp* dynamic and features a melodic line. The Vln 1 part begins with a *p* dynamic and a melodic line. The Vc part includes a *pizz.* marking. The Ctb part features a *mp* dynamic and a rhythmic pattern.

This musical score page, titled "LE13_1A" and numbered "2", contains ten staves for different instruments. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The instruments are: Ob (Oboe), Guit (Guitar), Arpa (Harp), Pno (Piano), Vln s (Violin solo), Vc s (Violoncello solo), Vln 1 (Violin 1), Vln 2 (Violin 2), Vla (Viola), Vc (Violoncello), and Ctb (Cymbal). The score features several dynamic markings including *mp* (mezzo-piano) and *espress.* (espressivo). There are also performance instructions like *Sea* and asterisks. The notation includes slurs, accents, and specific fingering or bowing indications like "9".

This musical score page covers measures 31 through 40. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Remains silent throughout the measures.
- Guit (Guitar):** Starts at measure 31 with a *mf* dynamic. The part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in triplets, with some sixteenth-note runs.
- Arpa (Harp):** Plays a steady eighth-note accompaniment, frequently in triplet groupings.
- Pno (Piano):** Features a melodic line in the right hand with long, sweeping slurs, while the left hand is mostly silent.
- Vlns (Violins):** The first violin (Vln 1) has a melodic line with slurs, while the second violin (Vln 2) is mostly silent.
- Vcs (Violas):** Remains silent throughout the measures.
- Vln 1 (Violin 1):** Plays a melodic line with slurs, starting at measure 31.
- Vln 2 (Violin 2):** Plays a melodic line with slurs, starting at measure 31.
- Via (Viola):** Plays a melodic line with slurs, starting at measure 31.
- Vc (Violoncello):** Plays a melodic line with slurs, starting at measure 31.
- Ctb (Cello):** Plays a melodic line with slurs, starting at measure 31.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte). Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are clearly marked at the beginning of each staff.

This musical score page, titled "LE13_1A" and numbered "5", features ten staves for various instruments. The score begins at measure 41. The instruments and their parts are as follows:

- Ob (Oboe):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 41-49 are mostly rests, with a melodic line starting in measure 50.
- Guit (Guitar):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked *mf* (mezzo-forte).
- Arpa (Harp):** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#). Features a steady accompaniment of triplets, marked *mp* (mezzo-piano).
- Pno (Piano):** Grand staff (treble and bass clefs), key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with triplets, marked *mp*.
- Vln s (Violins):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Mostly rests.
- Vc s (Violas):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Mostly rests, with a melodic line starting in measure 50, marked *mp*.
- Vln 1 (Violin 1):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with long notes and slurs.
- Vln 2 (Violin 2):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with long notes and slurs, marked *mp*.
- Vla (Viola):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with long notes and slurs, marked *mp*.
- Vc (Violoncello):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with long notes and slurs, marked *mp*.
- Ctb (Cello):** Bass clef, key signature of one sharp (F#). Features a melodic line with long notes and slurs, marked *mp*.

The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings (*mf*, *mp*) to guide the performance.

51

Ob

51

Guit

51

Arpa

p

51

Pno

p

51

Vln s

51

Vc s

51

Vln 1

51

Vln 2

51

Vla

51

Vc

51

Ctb

LE14_1A

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 75

This musical score is for the piece "LE14_1A" by Jorge Aliaga, titled "Partitura General LEONTINA". The tempo is marked as ♩ = 75. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Guitarra:** Remains silent throughout the piece.
- Arpa:** Plays a rhythmic accompaniment starting in the first measure with a *p* dynamic, transitioning to *mp* in the eighth measure.
- Piano:** Remains silent until the fifth measure, then enters with a *p* dynamic, moving to *mp* in the eighth measure.
- Vln solo:** Remains silent throughout the piece.
- Vc solo:** Remains silent throughout the piece.
- Vln 1:** Remains silent throughout the piece.
- Vln 2:** Enters in the fifth measure with a *p* dynamic, playing a melodic line that moves to *mp* in the eighth measure.
- Vla:** Enters in the fifth measure with a *p* dynamic, playing a melodic line that moves to *mp* in the eighth measure.
- Vc:** Enters in the fifth measure with a *p* dynamic, playing a melodic line that moves to *mp* in the eighth measure.
- Ctb:** Remains silent throughout the piece.

The score is in 6/4 time and the key signature has two sharps (D major or F# minor). The piece consists of 9 measures.

This musical score page, titled "LE14_1A" and numbered "2", contains ten staves for different instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 10, indicated by a "10" above the first staff. The instruments and their parts are as follows:

- Guit:** Treble clef, playing a melodic line of eighth notes with slurs, starting at measure 10. Dynamic marking: *mp*.
- Arpa:** Grand staff (treble and bass clefs), playing a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.
- Pno:** Grand staff, playing a melodic line with slurs, starting at measure 10. Dynamic marking: *mf*.
- Vln s:** Treble clef, mostly silent (rests) until the end of the page.
- Vc s:** Bass clef, playing a melodic line with slurs, starting at measure 10. Dynamic markings: *mp* and *mf*.
- Vln 1:** Treble clef, mostly silent until the end of the page.
- Vln 2:** Treble clef, playing a melodic line with slurs, starting at measure 10. Dynamic marking: *mf*.
- Vla:** Bass clef, playing a melodic line with slurs, starting at measure 10. Dynamic marking: *mf*.
- Vc:** Bass clef, playing a melodic line with slurs, starting at measure 10. Dynamic marking: *mf*.
- Ctb:** Bass clef, mostly silent until the end of the page.

This musical score page, titled "LE14_1A" and numbered "3", contains the following parts and markings:

- Guit:** Treble clef, starting at measure 21 with a melodic line of eighth and quarter notes.
- Arpa:** Grand staff (treble and bass clefs), mostly silent with rests.
- Pno:** Grand staff, starting at measure 21 with a melodic line in the right hand and rests in the left hand. A *pp* marking is present in the right hand.
- Vln s:** Treble clef, starting at measure 21 with a melodic line. A *mf* marking is present.
- Vc s:** Bass clef, starting at measure 21 with a melodic line.
- Vln 1:** Treble clef, starting at measure 21 with a melodic line.
- Vln 2:** Treble clef, starting at measure 21 with a melodic line. A *pp* marking is present.
- Via:** Bass clef, starting at measure 21 with a melodic line. A *pp* marking is present.
- Vc:** Bass clef, starting at measure 21 with a melodic line. A *pp* marking is present.
- Ctb:** Bass clef, starting at measure 21 with a melodic line. A *pp* marking is present.

Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 are indicated at the beginning of each staff.

LE15_1

Partitura General
LEONTINA
Jorge Aliaga

♩ = 70

The musical score is written for a chamber ensemble. It begins with a tempo marking of ♩ = 70. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The instruments are arranged as follows:

- Glocken:** Starts with a melodic line in the right hand, marked *p*. It features a *rit.* (ritardando) at the end of the piece.
- Oboe:** Enters in the fifth measure with a melodic line, marked *mp*.
- Guitarra:** Enters in the fifth measure with a rhythmic accompaniment, marked *mp*.
- Arpa:** Provides harmonic support with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *p*.
- Piano:** Provides harmonic support with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked *p*.
- Vln 1, Vln 2, Vla, Vc, Ctb:** These instruments are mostly silent throughout the piece, with some *mp* markings at the end of the score.

This musical score page, titled "LE15_1" and numbered "2", contains ten staves of music. The instruments are: Glockenspiel (Glock), Oboe (Ob), Guitar (Guit), Arpa (Arpa), Piano (Pno), Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Ctb). The music begins at measure 10. The Glockenspiel part features a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Oboe part is mostly silent, with a few notes in measure 10. The Guitar part has a few notes in measure 10. The Arpa part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Violin 1 part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Violin 2 part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Viola part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Violoncello part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. The Contrabass part has a melodic line with notes such as D4, E4, F4, G4, and A4. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*. The score ends with a double bar line.

5

Inst 3

Sin título

Sin título

Sin título

Sin título

Sin título

Sin título

Inst 4

Sin título

Musical score for piano and voice, page 2. The score consists of 11 staves. The first two staves are grand staff notation for piano. The next two staves are grand staff notation for voice. The fifth staff is a single treble clef staff with melodic lines. The sixth staff is a single bass clef staff with accompaniment. The seventh staff is a single bass clef staff with accompaniment. The eighth staff is a single bass clef staff with accompaniment. The ninth staff is a single bass clef staff with accompaniment. The tenth staff is a single bass clef staff with accompaniment. The eleventh staff is a single bass clef staff with accompaniment. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the beginning of the piece, and the second measure contains the continuation. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'Led.' and '* Led.'.

This musical score is divided into two systems. The first system consists of six staves. The top two staves are for guitar, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The next two staves are for piano, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The fifth staff is a lead line in treble clef, featuring a melodic line with slurs and dynamic markings: *Lead.*, **Lead.*, **Lead.*, **Lead.*, and ***. The sixth staff is a piano accompaniment in bass clef, showing chords with fingering numbers (7) and a key signature change to one sharp (F#) in the second measure. The second system consists of two staves. The upper staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a sequence of quarter notes. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, showing a long note with a slur and a fermata.

Sin título
ISABEL
ISAC1_01
JORGE LUIS ALIAGA HINOJOSA

Inst 1

Measures 1-12. Measure 12 includes a *Led.* marking and an asterisk.

13

Measures 13-16. Measure 13 includes a *Led.* marking. Measures 14-16 include **Led.* markings and asterisks.

17 21 25

Measures 17-25. Measures 17-20 include **Led.* markings and asterisks. Measure 21 includes a *Led.* marking. Measures 22-25 are marked with asterisks.

ISABEL
ISAC1_02
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

45

Sin título

Musical staff for 'Sin título' in 4/4 time, measures 45-48. The staff contains whole rests for measures 45 and 46, followed by a quarter note G4 in measure 47, and quarter notes G4, A4, B4, and C5 in measure 48.

Inst 1

Musical staff for 'Inst 1' in 4/4 time, measures 45-48. The staff contains whole rests for measures 45 and 46, followed by a half note G4 in measure 47, and a half note G4 with a slur in measure 48.

Sin título

Piano accompaniment for 'Sin título' in 4/4 time, measures 45-48. The right hand has whole rests for measures 45 and 46, followed by a half note G4 in measure 47, and a half note G4 with a slur in measure 48. The left hand has whole rests for measures 45 and 46, followed by a half note G3 in measure 47, and a half note G3 with a slur in measure 48.

Inst 1

Musical staff for 'Inst 1' in 4/4 time, measures 49-52. The staff contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 49, a quarter rest in measure 50, a quarter note G4 with a slur in measure 51, and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 52.

Inst 1

Musical staff for 'Inst 1' in 4/4 time, measures 45-48. The staff contains whole rests for measures 45 and 46, followed by a half note G4 in measure 47, and a half note G4 with a slur in measure 48.

Main musical score for 'Sin título' in 4/4 time, measures 49-52. The score consists of six staves. The top staff (melody) has quarter notes G4, A4, B4, C5 in measure 49, a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 50, quarter notes G4, A4, B4, C5 in measure 51, and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 52. The second staff (voice) has a half note G4 with a slur in measure 49, a quarter rest in measure 50, a quarter note G4 with a slur in measure 51, and a half note G4 with a slur in measure 52. The third and fourth staves (piano accompaniment) have a half note G4 with a slur in measure 49, a quarter rest in measure 50, a quarter note G4 with a slur in measure 51, and a half note G4 with a slur in measure 52. The fifth staff (piano accompaniment) has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 49, a quarter rest in measure 50, a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 51, and a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in measure 52. The sixth staff (piano accompaniment) has a half note G4 with a slur in measure 49, a quarter rest in measure 50, a half note G4 with a slur in measure 51, and a half note G4 with a slur in measure 52.

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with three triplet markings (labeled '3') and a measure number '53' above the third measure. The second staff (treble clef) contains a long, sustained note with a slur. The third and fourth staves (treble and bass clefs) are mostly empty, with some rests. The fifth staff (treble clef) contains a complex melodic line with multiple triplet markings (labeled '3'). The sixth staff (treble clef) contains a long, sustained note with a slur.

A small musical notation fragment consisting of a treble clef, a 7/4 time signature, and a single note followed by a bar line.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with a triplet marking (labeled '3') in the first measure. The second staff (treble clef) contains a long, sustained note with a slur. The third and fourth staves (treble and bass clefs) are mostly empty, with some rests. The fifth staff (treble clef) contains a complex melodic line with multiple triplet markings (labeled '3'). The sixth staff (treble clef) contains a long, sustained note with a slur.

Musical score system 1, measures 63-74. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) features a melodic line with triplets and slurs, with measure numbers 65, 69, and 73 marked above. The second staff (bass clef) contains a bass line with slurs. The third and fourth staves (treble clef) are mostly empty, with some rests.

Musical score system 2, measures 75-80. This system contains a single staff in treble clef with a melodic line featuring slurs and ties.

Musical score system 3, measures 81-90. This system consists of six staves. The first two staves (treble and bass clef) are mostly empty with rests. The third and fourth staves (treble and bass clef) contain a melodic line with slurs and ties. The fifth staff (bass clef) has a melodic line with slurs and ties, including a double sharp symbol (#) in measure 85. The sixth staff (treble clef) is mostly empty with rests.

77 81

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

This musical score page contains measures 85 through 89. The right-hand part (treble clef) features a melodic line with triplets of eighth notes in measures 85-88. The left-hand part (bass clef) provides accompaniment with chords in measures 85-88 and arpeggiated chords in measures 89-92. The score is organized into systems, with a brace on the left side grouping the staves. Measure numbers 85, 89, and 92 are indicated at the top of the page.

ISABEL
ISAC1_03
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

Sin título

Led. **Led.*

**Led.* **Led.* *

Led. **Led.*

Musical notation for the first system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/4. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff contains a single half note in the first measure, followed by rests.

Musical notation for the second system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/4. The treble staff has a whole note in the first measure, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting in the fifth measure. The bass staff has a whole note in the first measure, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting in the fifth measure, including a triplet in the eighth measure.

Musical notation for the third system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/4. Both staves contain whole rests for the first four measures. In the fifth measure, the bass staff has a long, sweeping slur that extends through the eighth measure.

Musical notation for the fourth system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 8/4. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff contains a single half note in the first measure, followed by a long, sweeping slur that extends through the eighth measure.

Musical notation for the fifth system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 8/4. The treble staff has a whole note in the first measure, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting in the fifth measure. The bass staff has a whole note in the first measure, followed by a whole rest, and then a melodic phrase starting in the fifth measure.

Musical notation for the sixth system, measures 1-8. The system consists of a single treble clef staff. The time signature is 8/4. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, followed by quarter notes in the second, third, and fourth measures, and a half note in the eighth measure.

Musical notation for the seventh system, measures 1-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 8/4. Both staves contain whole rests for the first four measures. In the fifth measure, the bass staff has a long, sweeping slur that extends through the eighth measure.

6
5
4
3
2
1

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 5/4. The first staff (top) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (bass) has a whole note chord at the beginning, followed by a long fermata. The third staff (top) has a whole note chord, followed by a melodic phrase starting with an asterisk and the word "Ped." above it. The fourth staff (bass) has a whole note chord, followed by a melodic phrase with a long fermata. The fifth staff (top) has a whole note chord. The sixth staff (bass) has a whole note chord, followed by a long fermata.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of six staves. The top two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The middle two staves are also a grand staff with treble and bass clefs. The bottom two staves are a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 5/4. The first staff (top) contains a continuous eighth-note melody. The second staff (bass) has a whole note chord, followed by a long fermata. The third staff (top) has a whole note chord, followed by a melodic phrase starting with an asterisk and the word "Ped." above it. The fourth staff (bass) has a whole note chord, followed by a melodic phrase with a long fermata. The fifth staff (top) has a whole note chord. The sixth staff (bass) has a whole note chord, followed by a long fermata.

This musical score is for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and three individual staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score is marked with *Led.* (Lento) and **Led.* (Ritardando).

System 1: The grand staff features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a single half note in the left hand. The first staff has a half note with *Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff has a half note with **Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note.

System 2: The grand staff continues with the eighth-note pattern in the right hand and a half note in the left hand. The first staff has a half note with *Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff has a half note with **Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note.

System 3: The grand staff continues with the eighth-note pattern in the right hand and a half note in the left hand. The first staff has a half note with *Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff has a half note with **Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note.

System 4: The grand staff continues with the eighth-note pattern in the right hand and a half note in the left hand. The first staff has a half note with *Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff has a half note with **Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note.

System 5: The grand staff continues with the eighth-note pattern in the right hand and a half note in the left hand. The first staff has a half note with *Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff has a half note with **Led.* above it, followed by a quarter rest and a quarter note.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a few notes, including a whole note.

The second system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and includes a 'Ped.' marking with an asterisk. The lower staff has a bass clef and features a triplet of eighth notes.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a few notes with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a few notes, including a fermata.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a few notes, including a fermata.

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and includes 'Ped.' markings with asterisks. The lower staff has a bass clef and contains a few notes with a fermata.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a few notes with a fermata. The lower staff is in bass clef and contains a few notes, including a fermata.

This musical score is for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system includes a grand staff and two additional staves. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first system features a complex rhythmic pattern in the upper staves, with a long melodic line in the bass clef. The second system includes a triplet of eighth notes in the bass clef, marked with a '3' and a bracket. A double bar line is present in the middle of the second system. A small asterisk (*) is placed above a note in the second system. The score concludes with a final cadence in the bass clef of the second system.

ISABEL
ISAC1_04
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

Inst 2

Musical notation for measures 1-13. The score is in 4/4 time and G major. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. Measure 13 is marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical notation for measures 17-21. The score continues in 4/4 time and G major. Measure 17 is marked with a '7' and a slur, indicating a triplet. Measure 21 is marked with a '7' and a slur, also indicating a triplet. The piano accompaniment continues with eighth notes in the bass clef and quarter notes in the treble clef.

ISABEL
ISAC1_05
JORGE LUIS ALIAGA HINOJOSA

Sin título

Inst 2

Sin título



Musical score system 1, measures 25-33. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a single staff labeled 'Inst 2' in 4/4 time. Measure numbers 25, 29, and 33 are indicated above the grand staff. The music includes various chordal textures and melodic lines.



Musical score system 2, measures 37-41. It features a grand staff with treble and bass clefs. Measure numbers 37 and 41 are indicated above the grand staff. The music continues with complex harmonic structures and melodic development.

This musical score is for a piano piece, consisting of six staves. The top two staves are grouped by a brace and contain the treble and bass clefs. The middle two staves are also grouped by a brace and contain the treble and bass clefs. The bottom two staves are individual staves with treble clefs. The score is divided into three measures. In the first measure, the top treble staff has a melodic line starting with a grace note, followed by a series of notes with slurs and ties. The other staves have whole rests. In the second measure, the top treble staff has a fermata over a whole note chord. The other staves have whole rests. In the third measure, the top treble staff has a whole note chord. The other staves have whole rests.

ISABEL
ISAC1_06
JORGE LUIS ALIAGA HINOJOSA

57 61

Inst 2

The image shows a musical score for Instrument 2, labeled 'Inst 2'. The score is written in 4/4 time and consists of five measures, numbered 57 to 61. The notation is presented on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note F#3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The piece concludes with a quarter rest in both staves.

5

Inst 3

Sin título

Sin título

Sin título

9

13

Musical staff system 1, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a dotted quarter note, a half note, a quarter note with a sharp sign, and a half note. The bass clef contains a whole rest.

Musical staff system 2, consisting of a single treble clef staff with a whole rest.

Musical staff system 3, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a complex melodic line with six triplet markings over eighth notes. The bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

Musical staff system 4, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a sharp sign and a half note. The bass clef contains a whole note chord with a sharp sign.

Musical staff system 5, consisting of a single treble clef staff with a whole note chord.

Musical staff system 6, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a whole rest. The bass clef contains a melodic line with a sharp sign and a half note.

The image displays a musical score for five systems of staves. Each system consists of two staves, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system shows a piano introduction with a treble staff containing whole notes and a bass staff with a whole note. The second system features a more active piano part with eighth notes and triplets in both staves. The third system shows a continuation of the piano part with a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The fourth system includes a vocal line in the treble staff with a long note and a piano accompaniment in the bass staff. The fifth system concludes with a vocal line in the treble and a piano accompaniment in the bass.

This musical score is presented in three systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system (measures 25-31) features a treble staff with a melodic line of half notes and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 32-38) includes a treble staff with a rhythmic pattern of eighth notes and a bass staff with a more complex accompaniment. The third system (measures 39-45) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex accompaniment, including a large chordal structure in measures 41-42. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

The image displays a musical score on page 5, consisting of four systems of staves. Each system is a grand staff, comprising a treble clef staff and a bass clef staff. In every system, a single note is placed on the middle line (the third line from the bottom) of both the treble and bass clef staves. The notes are positioned at the same horizontal level across all systems, indicating they represent the same pitch. The rest of the staves are empty.

ISABEL
ISAC1_08
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

65

Inst 1

Inst 1

This musical score page contains several systems of staves. The top system features a vocal line with a long slur over the first three measures and a fermata in the fourth. Below it is a piano accompaniment with a bass line containing a slur and a fermata. The second system includes a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a treble clef staff containing six triplet markings over eighth notes. The third system shows a piano accompaniment with a bass line featuring a long slur and a fermata. The bottom system consists of a piano accompaniment with a bass line containing a series of slurs and a treble clef staff with a slur and a fermata.

This musical score page, numbered 97, contains several systems of music. The first system consists of five staves: the top two are treble clefs, the next two are bass clefs, and the bottom one is a grand staff (treble and bass clefs). The second system also has five staves, with the top two being treble clefs and the bottom three being bass clefs. The third system has two staves, both bass clefs. The fourth system has two staves, both bass clefs. The fifth system has two staves, both bass clefs. The sixth system has two staves, both bass clefs. The seventh system has two staves, both bass clefs. The eighth system has two staves, both bass clefs. The ninth system has two staves, both bass clefs. The tenth system has two staves, both bass clefs. The eleventh system has two staves, both bass clefs. The twelfth system has two staves, both bass clefs. The thirteenth system has two staves, both bass clefs. The fourteenth system has two staves, both bass clefs. The fifteenth system has two staves, both bass clefs. The sixteenth system has two staves, both bass clefs. The seventeenth system has two staves, both bass clefs. The eighteenth system has two staves, both bass clefs. The nineteenth system has two staves, both bass clefs. The twentieth system has two staves, both bass clefs. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, quarter notes, and slurs. There are several triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) and some accidentals (sharps and flats). The notation is arranged in a traditional layout for a piano or similar instrument.

Musical notation for measures 101-105, top system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves contain whole rests for all five measures.

Musical notation for measure 105, middle system. It consists of a single bass clef staff containing a whole rest.

Musical notation for measures 101-105, bottom system. It consists of eight staves. The first two staves (treble and bass clef) contain whole rests. The third staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and triplet markings. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and triplet markings. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line with eighth notes and triplet markings. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and triplet markings. The seventh staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and triplet markings. The eighth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes and triplet markings.

This musical score page, numbered 109, contains five systems of staves. The first system consists of two staves, both containing whole rests. The second system features a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest. The third system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with a long note and a trill. The fourth system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The fifth system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with a long note and a trill.

This musical score is presented on two pages, 117 and 121. It features a complex arrangement of staves. The top section, spanning measures 117-121, includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are primarily empty, with some notes and rests. The third staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' marking. The fourth staff has a melodic line with a slur. The fifth and sixth staves are mostly empty. The bottom section, starting at measure 121, features a single treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a chordal accompaniment. The score concludes with a final measure on page 121.

This image shows a page of musical notation with three systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system (measures 125-132) features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff. The second system (measures 133-140) shows a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff. The third system (measures 141-148) features a melodic line in the top treble staff and a bass line in the bottom bass staff. The notation is complex, with many notes and rests, and includes some accidentals like sharps and flats.

137

141

145

149

This musical score is written for guitar and consists of 12 systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff, with a brace on the left side. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first system (measures 137-140) features a melodic line in the treble clef staff, starting with a whole note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and ending with a half note E5. The bass clef staff contains whole rests. The second system (measures 141-144) continues the melodic line in the treble clef staff with eighth notes F5, G5, A5, and B5, followed by a half note C6, and ends with a half note D6. The bass clef staff contains whole rests. The third system (measures 145-148) shows the melodic line in the treble clef staff with a half note E5, followed by a half note D5, and then a half note C5. The bass clef staff contains whole rests. The fourth system (measures 149-152) features a melodic line in the treble clef staff with a half note B4, followed by a half note A4, and then a half note G4. The bass clef staff contains whole rests. The fifth system (measures 153-156) shows the melodic line in the treble clef staff with a half note F4, followed by a half note E4, and then a half note D4. The bass clef staff contains whole rests. The sixth system (measures 157-160) features a melodic line in the treble clef staff with a half note C4, followed by a half note B3, and then a half note A3. The bass clef staff contains whole rests. The seventh system (measures 161-164) shows the melodic line in the treble clef staff with a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. The bass clef staff contains whole rests. The eighth system (measures 165-168) features a melodic line in the treble clef staff with a half note D3, followed by a half note C3, and then a half note B2. The bass clef staff contains whole rests. The ninth system (measures 169-172) shows the melodic line in the treble clef staff with a half note A2, followed by a half note G2, and then a half note F2. The bass clef staff contains whole rests. The tenth system (measures 173-176) features a melodic line in the treble clef staff with a half note E2, followed by a half note D2, and then a half note C2. The bass clef staff contains whole rests. The eleventh system (measures 177-180) shows the melodic line in the treble clef staff with a half note B1, followed by a half note A1, and then a half note G1. The bass clef staff contains whole rests. The twelfth system (measures 181-184) features a melodic line in the treble clef staff with a half note F1, followed by a half note E1, and then a half note D1. The bass clef staff contains whole rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some guitar-specific notations, such as a 'phi' symbol and a diagram of a guitar fretboard in the bass clef staff of the fourth system.

5

Sin título

Inst 2

Inst 1

Sin título

9

Sin título

Inst 2

Inst 1

Sin título



Musical score system 1, measures 1-3. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a piano (Ped.) line with eighth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The system is divided into three measures. The second measure is marked with an asterisk and 'Ped.'.



Musical score system 2, measures 13-17. The system consists of six staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (treble clef) contains a piano (Ped.) line with eighth notes. The third staff (treble clef) contains a melodic line with quarter notes. The fourth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes. The system is divided into five measures. The first measure is marked with '13'. The second measure is marked with an asterisk and 'Ped.'. The third measure is marked with an asterisk and 'Ped.'. The fourth measure is marked with an asterisk. The fifth measure is marked with '17'. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

This musical score page contains several systems of staves. The first system consists of two staves, both with treble clefs, which are mostly empty. The second system consists of two staves, both with treble clefs; the upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff is empty. The third system consists of two staves, both with treble clefs, which are empty. The fourth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The fifth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The sixth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The seventh system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The eighth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The ninth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty. The tenth system consists of two staves, both with bass clefs; the upper staff contains a melodic line with dotted notes and rests, while the lower staff is empty.

This musical score is for a piano piece, consisting of 11 staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and contain treble and bass clefs, respectively, with rests in both. The third staff is a single treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a half note. The fourth and fifth staves are grouped by a brace and contain treble and bass clefs with rests. The sixth and seventh staves are grouped by a brace and contain treble and bass clefs with rests. The eighth staff is a single bass clef staff with a melodic line of quarter notes and a half note. The ninth and tenth staves are grouped by a brace and contain treble and bass clefs with rests. The eleventh staff is a single bass clef staff with a half note and a fermata.

ISABEL
ISAC1_11
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

Sin título

45

Inst 2

Inst 1

49

53

9

Sin título

Inst 2

Inst 1

Inst 1

Sin título

13

Sin título

Inst 2

Inst 1

Inst 1

Sin título

Musical score for measures 17-21, first system. It consists of four staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom two staves are also a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first staff has a 7/8 time signature and contains a melodic line with a sharp sign. The second staff has a long note with a slur. The third staff has a *Mod.* marking and two asterisks. The fourth staff has a 7/8 time signature and a complex rhythmic pattern.

Musical score for measures 22-25, second system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a 7/8 time signature. The bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a 7/8 time signature.

Musical score for measures 26-30, third system. It consists of four staves. The top two staves are a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bottom two staves are also a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first staff has a long note with a slur. The second staff has a long note with a slur. The third staff has a long note with a slur. The fourth staff has a long note with a slur.

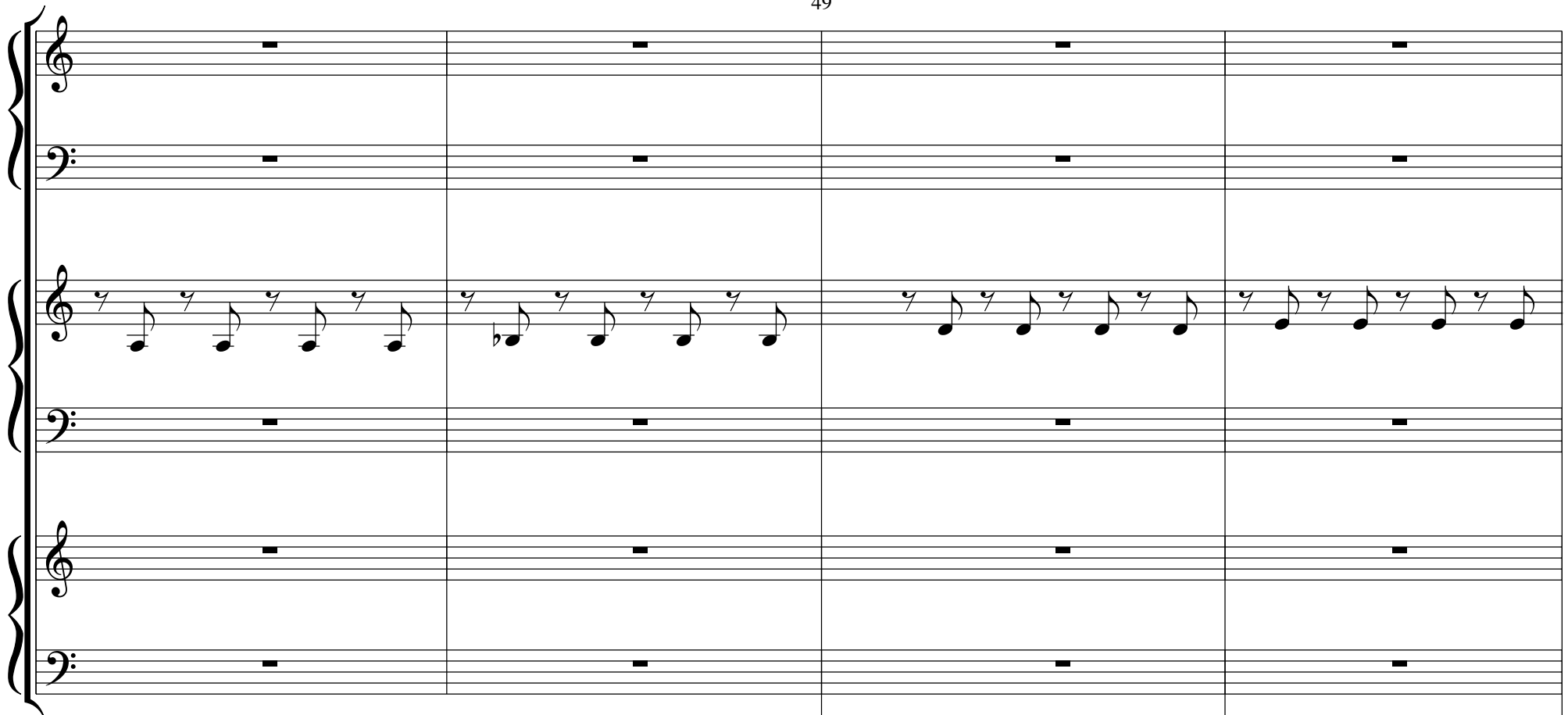
The image displays a musical score for page 25, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is populated with musical notation: the treble clef staff contains six measures of music, each starting with a 7/8 time signature and a quarter note followed by a half note; the bass clef staff contains six measures of music, each starting with a quarter note followed by a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note. The remaining five systems are empty, with all staves containing only rests.

This image shows a page of musical notation with six systems of staves. The first system, spanning measures 29 to 34, contains musical notation. The notation includes treble and bass clefs, a 7/8 time signature, and various notes and rests. The subsequent five systems (measures 35-40) are empty, with only the staff lines and clefs visible. The page number '29' is located at the top left of the first system, and '33' is at the top right. A small '4' is in the top left corner of the page.

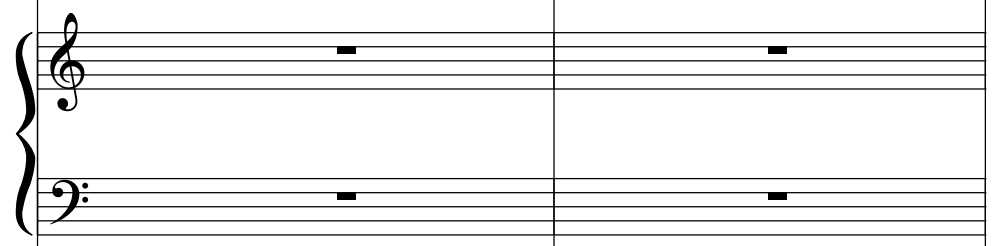
This page contains a musical score for system 5, which is the fifth system on page 37. The score is written for a grand staff consisting of two treble clefs and two bass clefs. The first two systems of this page are empty. The third system contains musical notation in the top treble and bottom bass staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The fourth system is empty.

41

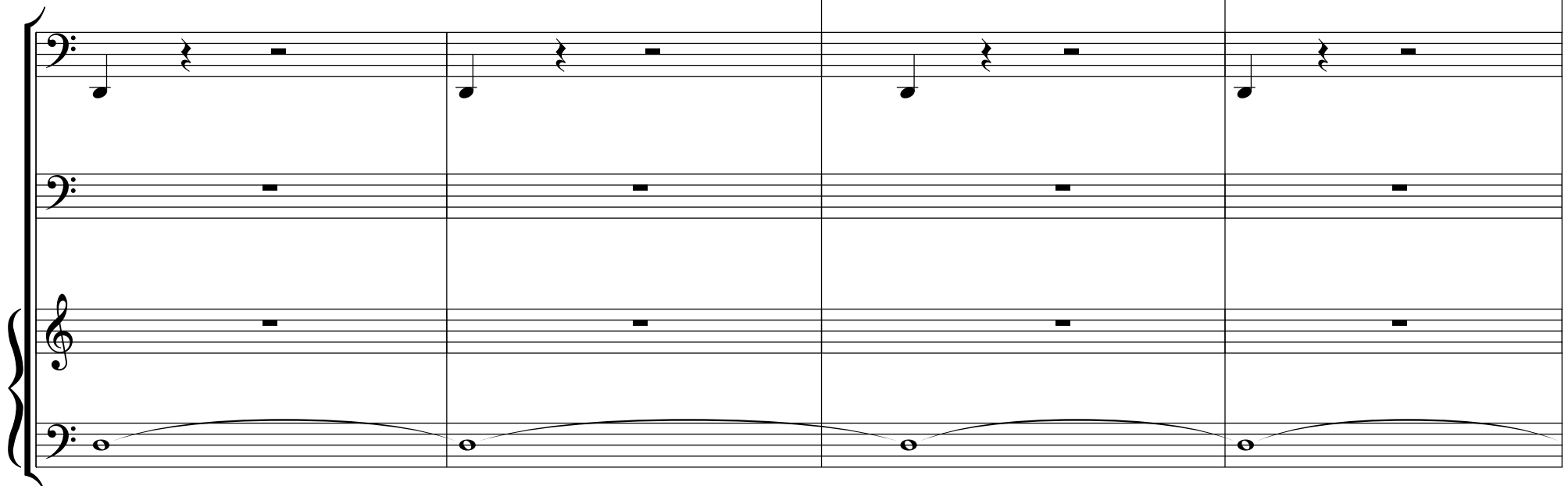
The musical score is organized into six systems, each containing two staves (treble and bass clef).
- System 1: Both staves contain whole rests.
- System 2: Both staves contain whole rests.
- System 3: The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with eighth notes and rests.
- System 4: Both staves contain whole rests.
- System 5: Both staves contain whole rests.
- System 6: Both staves contain whole rests, with a slur over two notes in the bass clef of the second staff.



Musical score system 1, measures 1-4. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The lower grand staff also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. In the first two measures, the upper treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower bass staff contains whole rests. In the last two measures, the upper treble staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower bass staff contains whole rests.



Musical score system 2, measures 5-8. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Both staves contain whole rests in all four measures.



Musical score system 3, measures 9-12. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a bass clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The lower grand staff has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. In the first two measures, the upper bass staff contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The lower bass staff contains whole rests. In the last two measures, the upper bass staff contains a sequence of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The lower bass staff contains whole rests.

This musical score is arranged for multiple instruments. It features a grand staff at the top right, which includes a piano (p) part with treble and bass clefs. Below this, there are several systems of staves, each with a treble and bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The other instruments have mostly rests in the upper staves and some activity in the lower staves, including a string section with a melodic line in the bass clef and a rhythmic pattern in the upper bass clef. The score concludes with a complex chordal structure in the piano part.

65

69

This musical score is arranged in a grand staff format, consisting of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 65-68) features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. The second system (measures 69-72) shows a more active bass line with chords and a melodic line in the upper treble staff. The third system (measures 73-76) continues the bass line with sustained chords and a melodic line in the upper treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

ISABEL
ISAC1_13
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

5

9

13

Inst 1

Sin título

21

25

This musical score page contains several staves. At the top, there are two staves for a vocal line: a treble clef staff and a bass clef staff. The vocal line in the treble clef staff consists of a series of notes with a slur, ending with a sharp sign. The bass clef staff has rests for the first four measures, followed by notes in the fifth and sixth measures. Below the vocal staves is a grand staff for piano accompaniment, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The piano accompaniment in the treble clef staff has rests for the first five measures and then a series of eighth notes in the sixth measure. The piano accompaniment in the bass clef staff has rests for the first five measures and then a single note in the sixth measure. At the bottom of the page, there are three more staves. The top two are a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff. The top treble clef staff has rests for all six measures. The bottom bass clef staff has a series of notes with slurs across all six measures. The bottom-most staff is a single bass clef staff with a series of notes with slurs across all six measures.

The image displays a musical score for three systems of staves, organized into three measures. The first system consists of a single treble clef staff and a single bass clef staff. The second system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system consists of two grand staves, each with a treble clef and a bass clef. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first measure shows a melodic line in the treble clef and a bass clef staff with a whole note and a rest. The second measure continues the melodic line with a slur. The third measure concludes the melodic line with a slur. The grand staff in the second system features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The grand staves in the third system feature a bass line with whole notes and rests.

This musical score consists of six staves. The first two staves are for a vocal line, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The vocal line begins with a long melisma of whole notes across measures 37 and 38, followed by a short melodic phrase in measure 39. The next three staves are for the piano accompaniment. The first piano staff (treble clef) features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 37 and 38, which then transitions to a more complex pattern in measure 39. The second piano staff (bass clef) provides harmonic support with chords and single notes. The third piano staff (bass clef) contains a simple bass line. The final two staves (treble and bass clefs) are mostly empty, with some rests and a few notes in measure 41.

45

49

53

57

A musical score consisting of 16 measures, organized into four systems of two staves each. The first system (measures 1-2) is marked with '45'. The second system (measures 3-4) is marked with '49'. The third system (measures 5-6) is marked with '53'. The fourth system (measures 7-8) is marked with '57'. Each staff begins with a treble clef (top) and a bass clef (bottom). The notes are represented by short horizontal dashes on the staff lines. The score is enclosed in a large left-facing curly brace.

ISABEL
ISAC1_14
JORGÉ LUIS ALIAGA HINOJOSA

Inst 1

Inst 1

This musical score is for page 89 and consists of two systems. The first system features a piano accompaniment and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The violin part is in treble clef and plays a melodic line with a triplet in the final measure. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a harmonic accompaniment. The violin part is in treble clef and plays a melodic line with a triplet in the final measure.

Musical staff with treble clef. It begins with a whole rest. In the second measure, there is a long note (likely a half note or whole note) with a slur above it, spanning across the measure.

A large section of musical notation consisting of multiple staves. It includes treble and bass clefs. The notation features various musical symbols such as triplets (indicated by a bracket with the number '3'), slurs, and rests. The staves are grouped together with large curly braces on the left side.

This musical score page, numbered 97, contains several systems of staves. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both containing whole rests. Below this, there are two systems of three staves each. The first system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The second system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The third system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The fourth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The fifth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The sixth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The seventh system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The eighth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The ninth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note. The tenth system of three staves includes a treble clef staff with a long note, a middle staff with a triplet of eighth notes, and a bass clef staff with a long note.

Musical score for page 101, system 5. The page contains five systems of music. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The second system (measures 5-8) includes a treble clef with a melodic line, a bass clef with a bass line, and a grand staff with a treble clef and a bass clef. The third system (measures 9-12) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The fourth system (measures 13-16) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The fifth system (measures 17-20) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are four triplet markings in the second system, each consisting of three eighth notes beamed together with a '3' above the beam. The grand staff in the second system shows a complex melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bass clef in the first system has a bass line with a few notes and rests. The bass clef in the second system has a bass line with a few notes and rests. The bass clef in the third system has a bass line with a few notes and rests. The bass clef in the fourth system has a bass line with a few notes and rests. The bass clef in the fifth system has a bass line with a few notes and rests. The treble clef in the first system has a melodic line with a few notes and rests. The treble clef in the second system has a melodic line with a few notes and rests. The treble clef in the third system has a melodic line with a few notes and rests. The treble clef in the fourth system has a melodic line with a few notes and rests. The treble clef in the fifth system has a melodic line with a few notes and rests.

This musical score page, numbered 105, contains eight systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef with a long slur over the first measure. Bass clef with rests.
- System 2:** Treble clef with a slur over two measures. Bass clef with rests.
- System 3:** Treble clef with two triplet markings over the first two measures. Bass clef with rests.
- System 4:** Treble clef with a simple melodic line. Bass clef with rests.
- System 5:** Treble clef with a slur over the first measure. Bass clef with a slur over the first measure.
- System 6:** Bass clef with a complex melodic line featuring multiple triplet markings and slurs. Treble clef with rests.
- System 7:** Bass clef with a simple melodic line. Treble clef with rests.
- System 8:** Treble clef with rests. Bass clef with rests.

This musical score page, numbered 109, contains seven systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef with a melodic line of quarter and eighth notes. Bass clef with whole rests.
- System 2:** Treble clef with whole rests. Bass clef with whole rests.
- System 3:** Treble clef with a melodic line featuring four triplet eighth notes. Bass clef with whole rests.
- System 4:** Treble clef with a long note. Bass clef with a long note.
- System 5:** Treble clef with a long note. Bass clef with a complex line of eighth notes, including triplets and a 7-measure rest.
- System 6:** Treble clef with a long note. Bass clef with a melodic line of eighth notes.
- System 7:** Treble clef with a long note. Bass clef with whole rests.

This musical score page, numbered 113, contains eight systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fourth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fifth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The sixth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The seventh system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The eighth system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. The first system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The second system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The third system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The fourth system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The fifth system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The sixth system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The seventh system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure. The eighth system features a melodic line in the treble clef with a slur over the first two measures and a triplet in the third measure.

This musical score page, numbered 117, contains ten systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The third system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fourth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The fifth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The sixth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The seventh system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The eighth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The ninth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tenth system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and triplets. The first system features a melodic line in the treble clef with a slur over the final two notes. The second system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The third system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The fourth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The fifth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The sixth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The seventh system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The eighth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The ninth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest. The tenth system has a treble clef staff with a slur over the final note and a bass clef staff with a whole rest.

This musical score is arranged in three systems, each containing two grand staves (treble and bass clef). The first system features a melodic line in the upper treble staff, a bass line in the lower bass staff, and a middle section with a treble staff containing a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic and bass lines, with the middle section featuring a treble staff with a long slur and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system shows the continuation of the melodic and bass lines, with the middle section featuring a treble staff with a long slur and a bass staff with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and rests.

121

This musical score page contains measures 121 through 124. It features a grand staff with three systems of staves. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a treble and bass staff. The third system consists of a treble and bass staff. The fourth system consists of a treble and bass staff. The fifth system consists of a treble and bass staff. The sixth system consists of a treble and bass staff. The seventh system consists of a treble and bass staff. The eighth system consists of a treble and bass staff. The music includes various rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as triplet markings and slurs. The bass line features several triplet patterns and slurs. The treble line features several slurs and rests. The overall structure is a continuous piece of music across four measures.

This musical score page, numbered 125, contains ten systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with musical notation. The second system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The third system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The fourth system has two staves, both containing rests. The fifth system has two staves, both containing rests. The sixth system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The seventh system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The eighth system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The ninth system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes. The tenth system has two staves, with the upper staff containing a triplet of eighth notes.

This musical score page contains several systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff begins with a treble clef, a 7/8 time signature, and contains a quarter note followed by a quarter rest and a whole rest. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system is a grand staff where both the top and bottom staves contain whole rests. The third system is a single treble clef staff containing a sequence of quarter notes. The fourth system is a grand staff with whole rests in both staves. The fifth system is a grand staff with a long slur over the first two staves. The sixth system is a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass staff. The seventh system is a grand staff with a triplet of eighth notes in the bass staff. The eighth system is a grand staff with a single quarter note in the bass staff. The ninth system is a grand staff with whole rests in both staves.

The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The first system (measures 133-140) features a melodic line in the upper treble staff, a bass line in the lower bass staff, and a single bass clef staff with a triplet of eighth notes. The second system (measures 141-148) contains mostly rests in the upper staves. The third system (measures 149-156) shows a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. The fourth system (measures 157-164) features a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. At the bottom of the page, there is a sequence of ten eighth notes, each with a double underline, connected by a slur.

145

149

153

157

Musical staff system 1, measures 145-152. Treble and Bass clefs. All notes are rests.

Musical staff system 2, measure 153. Treble clef. A single note is present in the first measure.

Musical staff system 3, measures 145-152. Multiple staves (Treble and Bass clefs). All notes are rests. A bass line with notes and ties is visible at the bottom of the system.

Musical staff system 4, measures 153-157. Bass clef. Notes with ties are present in measures 153-157.

This musical score consists of 12 staves, organized into four systems of three staves each. The first two systems (staves 1-6) are grouped by a brace on the left. The first staff of each system is a treble clef, and the second is a bass clef. The third staff of each system is a treble clef. The first seven measures of all staves contain rests. In the eighth measure, the fifth staff (the second treble clef staff) begins a melodic line with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. The eighth measure of the other staves contains rests. The remaining staves (6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) contain rests throughout the entire score.

Musical score for page 173, measures 169-173. The score consists of 12 staves. The first two staves are grand staves with treble and bass clefs, both containing whole rests. The third staff is a treble clef staff with a melodic line. The fourth staff is a treble clef staff with whole rests. The fifth staff is a treble clef staff with a melodic line. The sixth and seventh staves are grand staves with treble and bass clefs, both containing whole rests. The eighth staff is a bass clef staff with whole rests. The ninth staff is a bass clef staff with whole rests. The tenth staff is a treble clef staff with whole rests. The eleventh staff is a bass clef staff with a melodic line. The twelfth staff is a bass clef staff with a melodic line. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

A musical score for piano, spanning measures 177 to 181. The score is written on 18 staves, organized into six systems of three staves each. The first system (measures 177-179) contains the most musical notation. The second system (measures 180-182) contains musical notation on the top two staves. The third system (measures 183-185) contains musical notation on the bottom two staves. The fourth system (measures 186-188) contains musical notation on the top two staves. The fifth system (measures 189-191) contains musical notation on the bottom two staves. The sixth system (measures 192-194) contains musical notation on the top two staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Some measures contain rests in all staves. The score is presented in a clean, black-and-white format.

185

189

193

This musical score is presented on a single page with a large vertical brace on the left side. It contains 12 staves, organized into three systems of four staves each. The first system (staves 1-4) is marked with measure numbers 185, 189, and 193. The second system (staves 5-8) and the third system (staves 9-12) are not explicitly numbered. The notation includes treble and bass clefs, rests, and various note values. In the fourth staff of the first system, there is a sequence of four eighth notes with a '7' above each, indicating a seventh fret. In the eighth staff of the first system, there is a single eighth note with a '7' above it. In the eighth staff of the second system, there is a single eighth note with a '7' above it. In the eighth staff of the third system, there is a single eighth note with a '7' above it. The score is otherwise mostly empty, with rests in most measures.

This musical score page, numbered 197, contains ten systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef, where both staves contain whole rests. The second system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third system is a grand staff with whole rests in both staves. The fourth system is a grand staff with whole rests in both staves. The fifth system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The sixth system is a grand staff with whole rests in both staves. The seventh system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The eighth system is a grand staff with whole rests in both staves. The ninth system has a treble clef staff with whole rests and a bass clef staff with eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The tenth system features a single bass clef staff with a melodic line of eighth notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, all under a single slur.

This musical score page contains ten systems of staves. Each system consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The first four systems are mostly empty, with only a few horizontal lines on the staves. The fifth system features a melodic line in the treble clef staff, consisting of eighth notes with a '7' above them, indicating a seventh fret. The sixth system is empty. The seventh system has a single note in the bass clef staff with a slur extending across the end of the system. The eighth system has a melodic line in the bass clef staff, consisting of eighth notes with a '7' above them. The ninth system is empty. The tenth system has a melodic line in the bass clef staff, consisting of half notes with a slur extending across the end of the system.

This musical score page contains 15 staves, organized into four systems. The first system consists of two grand staves (treble and bass clef). The second system has three staves, with the middle staff containing a melodic line of eighth notes. The third system has two grand staves, with the bass staff featuring a long slur over four measures. The fourth system has three staves, with the bottom staff also featuring a long slur over four measures. The notation includes rests, eighth notes, and slurs, indicating a complex musical structure.

209

213

This musical score is presented on a page with a large left margin. It features a grand staff at the top, consisting of a treble and bass clef joined by a brace. The first system contains measures 209 through 213. The treble staff in this system has a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains rests. Below the grand staff are several pairs of staves, each pair also containing rests. The second system begins with measure 213, where the treble staff has a melodic line and the bass staff has a complex accompaniment of chords and moving lines. The remaining systems on the page consist of staves with rests.

Musical notation for measures 217-221, first system. The system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a whole note G4 in measure 217, followed by rests in measures 218-221. The lower staff is a bass clef with a half note G2 in measure 217, followed by a half note G2 in measure 218, and a whole note G2 in measure 219, which is tied to measure 220. Measure 221 contains a whole rest.

Musical notation for measures 217-221, second system. The system consists of one staff in treble clef. Measures 217-218 contain whole rests. Measure 219 begins with a 7-measure rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 220 contains a dotted half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 221 contains a dotted half note G4.

Musical notation for measures 217-221, third system. The system consists of eight staves. The first three staves (treble clefs) contain whole rests in all measures. The fourth staff (treble clef) contains whole rests in measures 217-218, followed by a 7-measure rest in measure 219, and then a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measure 220, and G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measure 221. The fifth staff (bass clef) contains whole rests in all measures. The sixth staff (treble clef) contains a whole note G4 in measure 217, followed by whole notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4 in measures 218-221. The seventh staff (bass clef) contains whole rests in all measures. The eighth staff (bass clef) contains whole rests in measures 217-218, followed by a 7-measure rest in measure 219, and then whole notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2 in measures 220-221.

This musical score page, numbered 225, contains 18 staves of music. The notation is organized into three systems, each with a brace on the left side. The first system consists of six staves: the top two are empty with rests; the third staff contains a melodic line with notes and accidentals; the next two are empty with rests; and the sixth staff contains a complex chordal texture with many notes. The second system also consists of six staves, with the top two empty and the bottom four empty with rests. The third system consists of six staves, with the top two empty and the bottom two containing a melodic line with notes and accidentals. The score uses a variety of musical symbols, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

229

2/4 2/4 2/4 2/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4 4/4

The musical score is organized into four systems, each containing two staves. The first system (staves 1-2) features a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff, with all notes being rests. The second system (staves 3-4) has a treble clef on the top staff; the bottom staff is a rest, while the top staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4 (sharp), A4 (sharp), B4, C5, B4, A4, G4, and ending with a quarter rest. The third system (staves 5-6) has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff is a rest. The bottom staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains a complex bass line with a quarter rest, followed by a half note chord (D4, E4, F#4), and then a series of chords and notes: a half note chord (G4, A4, B4), a half note chord (C5, B4, A4), a half note chord (B4, A4, G4), and a half note chord (F#4, E4, D4). The fourth system (staves 7-8) has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff is a rest. The bottom staff contains a melodic line with a quarter rest, followed by a half note chord (D4, E4, F#4), and then a series of chords and notes: a half note chord (G4, A4, B4), a half note chord (C5, B4, A4), a half note chord (B4, A4, G4), and a half note chord (F#4, E4, D4). The score concludes with a final bass clef on the bottom staff of the fourth system.

This musical score is for a piano piece, consisting of 12 staves. The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble Clef):** Contains a melodic line starting in the third measure with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first two measures are empty.
- Staff 2 (Bass Clef):** Empty.
- Staff 3 (Treble Clef):** Empty.
- Staff 4 (Treble Clef):** Contains a complex melodic line with many beamed notes and accidentals, starting in the first measure.
- Staff 5 (Treble Clef):** Empty.
- Staff 6 (Bass Clef):** Empty.
- Staff 7 (Treble Clef):** Contains a harmonic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first two measures are empty.
- Staff 8 (Bass Clef):** Contains a harmonic line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The first two measures are empty.
- Staff 9 (Bass Clef):** Contains a harmonic line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The first two measures are empty.
- Staff 10 (Treble Clef):** Empty.
- Staff 11 (Bass Clef):** Empty.
- Staff 12 (Bass Clef):** Contains a harmonic line with notes G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The first two measures are empty.

Apéndice

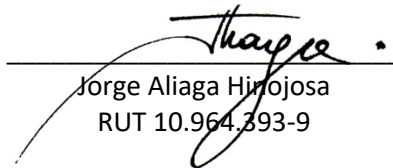
Santiago, 17 de noviembre de 2023

AUTORIZACIÓN USO ACADÉMICO DE OBRAS

Yo Jorge Luis Aliaga Hinojosa, RUT 10.964.393-9, autorizo a Daniel Guerra RUT 18.750.180-6 y Maximiliano Barros RUT 19.673.256-k para utilizar las partituras pertenecientes a las bandas sonoras del documenta “Leontina” y a fragmentos de la miniserie Isabel, únicamente para fines académicos, como parte de su trabajo para optar al grado de licenciado en música con la tesis “Músicos chilenos en los medios audiovisuales: análisis de obras de Pablo Ríos y Jorge Aliaga”.

Detalle de sus nombres:

LE01_1A, LE02_1B/LE08_1, LE03_1, LE04_3B, LE05_1, LE06_1, LE07_1, LE09_1A, LE10_2B, LE11_1 , LE12_1, LE13_1A, LE14_1A , LE15_1 , ISAC1_00, ISAC1_01, ISAC1_02 , ISAC1_03, ISAC1_04, ISAC1_05, ISAC1_06, ISAC1_07, ISAC1_08, ISAC1_09, ISAC1_10 , ISAC1_11 , ISAC1_12, ISAC1_13 e ISAC1_14.


Jorge Aliaga Hinojosa
RUT 10.964.393-9

17 de noviembre de 2023

Yo Pablo Ríos carnet 13.470.068-8, autorizo a Daniel Guerra carnet 18.750.180-6 y a Maximiliano Barros carnet 19.673.256-k para utilizar las partituras “1 M3 Operación Cóndor” ,1 M7 Operación Cóndor, 1 M16 Operación Cóndor y “PATHS OF LIGHT pintura en movimiento “únicamente para ser utilizado en su trabajo para optar al grado de licenciado en música con la tesis “Músicos chilenos en los medios audiovisuales: análisis de obras de Pablo Ríos y Jorge Aliaga”.

Pablo Ríos
Firma