



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

CANTATA EL COBRE

28 de Marzo de 1965

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN

EN COMPOSICIÓN MUSICAL

Tesista: Danielo Valenzuela Olmos

Profesor Guía: Eduardo Cáceres Romero

2016.

Dedicatoria

Dedico este trabajo al pueblo de El Cobre por su valentía eterna.

A mi madre por su amor inconmensurable; por haber sabido cultivarnos en la tradición de escucharnos y no olvidar.

A mi Padre por su incansable apoyo e inmenso amor.

A mis hermanos con quienes crecimos en torno a la historia del relave.

A mi amado hijo, por entender que a veces papá está dentro de una hoja que pretende llenarse....

A la música y todos con quienes he crecido....

A tí que siempre estuviste

Gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
1. MOTIVACIÓN	
1.1. LOCACIÓN Y CONTEXTO.....	4
1.2. TRAGEDIA.....	5
1.3. DESIGNIO.....	6
2. FUNDAMENTACIÓN.....	8
3. OBJETIVOS.....	11
4. MARCO TEÓRICO	
4.1. EN TORNO A UNA PROBLEMÁTICA MUSICAL.....	12
4.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	17
4.2.1. PROBLEMA GENERAL.....	17
4.2.2. PROBLEMÁTICA COMPOSICIONAL.....	18
5. HIPÓTESIS.....	19
6. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	
6.1. FUNDAMENTACIÓN DEL GÉNERO: CANTATA.....	23
6.2. INCLUSIÓN DEL CANTOR POPULAR.....	24
6.3. ESTRUCTURACIÓN DE LA OBRA.....	27

7. ESTADO DEL ARTE

7.1. ANTECEDENTES DE LA CANTATA.....	30
7.2. HACIA NUEVOS LENGUAJES.....	32
7.3. PANORAMA EN LATINOAMÉRICA.....	36
7.4. PANORAMA EN CHILE.....	41

8. MI POÉTICA

8.1. BREVES REFLEXIONES EN TORNO AL TEXTO.....	52
8.2. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	55
8.2.1. ALGUNAS GENERALIDADES MUSICALES.....	55

9. ANÁLISIS SINTÁCTICO

I MOMENTO “ OBERTURA ”.....	59
II MOMENTO.....	66
II Momento a “ EL TESTIGO ”.....	66
II Momento b “ LA MICRO ”.....	68
II Momento c “ PREMONICIÓN ”.....	78
III MOMENTO.....	88
III Momento a “ LA TRAGEDIA ”.....	89
III Momento b “ EL VALLE DE LA MUERTE ”.....	99
III Momento c “ LA NOCHE TRISTE ”.....	103

10. CONCLUSIÓN.....	107
----------------------------	------------

11. BIBLIOGRAFÍA	110
12. ANEXOS	112
ANEXO I: TEXTO ORIGINAL DÉCIMAS “UN 28 DE MARZO”	113
ANEXO II: MELODÍA ORIGINAL DÉCIMAS “UN 28 DE MARZO”	115
ANEXO III: TEXTOS TESTIMONIALES.....	117
ANEXO IV: IMÁGENES DE EL COBRE, 1965.....	120

PARTITURA ADJUNTA:

“CANTATA EL COBRE, 28 DE MARZO DE 1965”.

RESUMEN

El presente trabajo es la concreción de mi proyecto de tesis para el Magister en Artes con mención en Composición Musical, del programa de Post Grado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Aquí el lector podrá encontrar aspectos motivacionales y técnico – poéticos referidos a mi obra “Cantata El Cobre, 28 de Marzo de 1965”, para Orquesta, coro mixto y Cantor Popular, compuesta sobre un conjunto de textos venidos del relato oral de las víctimas directas de la tragedia del terremoto del 28 de Marzo de 1965 en El Melón, donde, por la acción telúrica mencionada, un enorme relave sepultó el campamento minero “El Cobre” matando a una gran cantidad de pobladores.

Atendiendo a la ineludible necesidad de generar una reflexión composicional respecto de la obra, el presente escrito da cuenta de un conjunto de pensamientos en torno a la problemática musical que significó para mí la creación de la misma, además de ensayar la hipótesis que pudiese resolverla; por lo que aquí intento comunicar los procedimientos técnicos utilizados para lograr el objetivo mencionado, siempre sobre la base de un estado del arte que oriente la ruta propuesta, además de reflexionar constantemente en torno al sentido de las acciones realizadas durante el proceso de composición. Así pues, el trabajo aquí presentado aborda paso a paso la experiencia de querer musicalizar un testimonio para cantarle a una tragedia que vive en los recuerdos de sus herederos, entre los cuales se encuentra mi familia entera.

INTRODUCCIÓN

La presente Tesis surge a partir de una inquietud personal de profundizar mis estudios en torno al arte de la creación musical desde un prisma técnico y poético, atendiendo a la necesidad de producir un pensamiento crítico relacionado con la práctica de mi propia composición, toda vez que el ejercicio del hacer requiere inevitablemente este tipo de reflexiones. El propósito consiste en explorar las posibilidades expresivas, desde el punto de vista musical –y en un contexto de Orquesta, coro mixto y cantor popular- , de un texto generado originalmente en la oralidad emocionada de personas que han vivido una experiencia trágica específica; por lo que el establecimiento de problemáticas compositivas será una constante en la medida en que se ensayen diversas maneras de generar situaciones comunicacionales en el discurso de la obra, sea con la presencia del texto, o con su significación sonora en ausencia del mismo, más aún cuando algunas de las posibilidades compositivas pasan por el establecimiento de parámetros emocionales.

De esta manera, el cuerpo principal de este trabajo se inicia en un planteamiento de carácter motivacional, donde se da cuenta de los aspectos contextuales y personales que originan la obra presentada en esta tesis. Posteriormente explicaré los elementos de fundamentación que permiten determinar el establecimiento de una problemática musical específica, y su posterior reflexión en torno a posibles soluciones compositivas.

El establecimiento de los Objetivos emanados de la fundamentación, genera necesariamente un conjunto de pensamientos en torno a una problemática musical más general. En efecto, la reflexión en torno a la propia creación genera una ruta de diversas direcciones, pero éstas han de ser acotadas para un entendimiento más específico de las acciones creativas. Así pues, la necesidad de establecer un planteamiento del problema musical y su posterior hipótesis de solución aparecerán en este trabajo como capítulos extensos, donde busco establecer los puntos de especificidad que me permitan puntualizar mecanismos de concreción compositiva para ser ensayados en la obra misma. Los puntos mencionados, aparecerán posteriormente, ya que el lector podrá encontrar la definición, fundamentación y descripción de la forma y estructura elegida para el desarrollo del trabajo propuesto: la Cantata. En ella se pondrán en movimiento los elementos técnicos y poéticos que puedan abordar la problemática compositiva planteada en torno al texto y su origen.

Dada la importancia del género Cantata, el lector encontrará un capítulo que da cuenta del estado del arte del mismo, desde una panorámica general de carácter histórico y que se concentra luego en Chile, como una manera de establecer los antecedentes de mi propuesta musical. Finalmente mi obra analizada intentará especificar los procedimientos realizados en la búsqueda de una solución compositiva de carácter propositivo para la problemática planteada como situación reflexiva de un trabajo de tesis.

1- MOTIVACIÓN

1.1- Locación y contexto

El Cobre, fue un poblado que nació a partir de la explotación del yacimiento de cobre “El Soldado”. Para 1965 era un campamento minero más, instalado entre los campamentos “EL Soldado” y “El Morro”. En este último se encontraban también “Las Guías”, “Las Compresoras” y “El Canelo”. Para ese entonces el campamento El Cobre estaba en manos de la empresa Peña roya de capitales franceses. En el pueblo existían un retén de carabineros, una pulpería, la escuela Santo Domingo Sabio, el hospital, la sede del sindicato, la capilla y distintos puestos de comercio. En definitiva, un poblado de trabajadores mineros y sus familias ubicados al interior pre cordillerano de la comuna de Nogales, región de Valparaíso.

Los relatos de quienes vivieron allí, entre ellos mi madre, nos entregan imágenes de un lugar tranquilo, hermoso y aislado. Los recuerdos de la cancha de fútbol, los partidos del día domingo, las fiestas patrias y de navidad, la cacería de conejos en el campo son recuerdos llenos de emotividad, por lo cual emerge de ellos cierta melancolía llena de poesía, enmarcada en un sitio sereno y hermoso que solo lograba agitarse con la abundancia del pedido mensual en la pulpería; con la llegada de la micro que traía visitas y noticias el

día domingo; o bien con el cese del ruido del funcionamiento de la empresa, por algún tipo de mal funcionamiento o accidente.

Quizás el aspecto más significativo de la vida en El Cobre es la solidaridad en la convivencia. La alusión a espacios comunes y una intensa vida comunitaria, dado a que todos se conocían en El Cobre y también entre campamentos, nos refleja una cotidianeidad de lazos fuertes formando así una gran comunidad. A pesar de las condiciones de explotación de la mina, de la dureza del trabajo y de los aspectos socioculturales de la época, la vida en comunidad lograba desdibujar las diferencias de clases entre obreros y empleados.

1.2 Tragedia

El domingo 28 de Marzo del año 1965, a las 12 horas con 33 minutos del día un feroz terremoto de siete como a seis grados (7.6) en la escala de Richter azotó la paz de los campamentos mineros. La violencia del evento destruyó los muros de contención del inmenso tranque de relave levantado con desechos al costado del poblado, lo que permitió que la mole avasalladora saliera de su estatismo arrasando así con todo lo que a su paso encontrara, enterrando para siempre la vida, los recuerdos y la historia de tan bello lugar.

El volumen de la avalancha fue estimado en diez millones de metros cúbicos, lo cual cubrió un área del valle de ocho a diez kilómetros de largo, y entre doscientos y quinientos metros de ancho. El espesor varió en cinco metros en la parte más alta y dos metros a la altura del puente El Cobre.

El aluvión recorrió la distancia de catorce kilómetros a una velocidad de treintaicinco kilómetros por hora. Los sobrevivientes de tan terrible tragedia solo recuerdan el paso de tan macabro cerro como si estuviera rugiendo por consumir cada espacio de vida: El cobre se transformó en un cementerio.

1.3 Designio

A nivel personal, lo relatado anteriormente se me revela como un acontecimiento histórico lleno de emotividad que es digno de ser recordado en una acción artística específica. Para mí el mundo emotivo y social que rodea esta tragedia, y sus sentidos ecos históricos en los relatos que le sobrellevaron, se enarbolan con un testimonio vivo que ha de ser cantado para la posteridad, toda vez que dicho suceso ha sido parte importante para el desarrollo cultural de la zona que alberga este recuerdo, mi tierra natal de El Melón, y que, por lo tanto, ha marcado profundamente el transcurso de mi vida.

En efecto, el hecho certero de que mi madre sea una sobreviviente de esta tragedia, me ha puesto en un lugar privilegiado para crecer rodeado de una

turba de relatos y recuerdos dados en mi espacio inmediato, desde mi niñez al tiempo presente. Esta situación, ha permitido que desde siempre haya albergado la convicción de cantarle a mi historia materna, tomando como elementos principales los recuerdos y evocaciones que vienen desde los laberintos más subjetivos de los relatantes.

De esta manera, el “Relave” aparece como un designio que emerge ante mí como la ineludible misión artística que he de asumir como creador hijo de esta historia, para rendirle homenaje a un pueblo que lleva sufriendo el mutismo histórico formal desde que fue sepultado por aquella mole de lodo. Así entonces, mi motivación principal para llevar hasta la música esta desgracia, es y será el canto a la memoria emotiva de El Cobre.

2- FUNDAMENTACIÓN

Las motivaciones emocionales que mueven hacia un proyecto de creación, emergen como las razones esenciales que podrían sustentar la decisión de concretarlo. Sin embargo, toda vez que la emoción nos lleva a este tipo de designios, es menester plantearnos los elementos técnicos y poéticos que nos puedan llevar a buen puerto en cuanto a la resolución del proyecto mismo, en la búsqueda de un sustento teórico que pueda promover una solución a una problemática compositiva aparecida en el proyecto propuesto.

El fundamento primordial del presente trabajo es netamente emocional. Así lo explico en el capítulo anterior de este escrito. Sin embargo, la propuesta establecida implica un espectro de situaciones técnico – poéticas que han de transformarse en los puntos críticos que determinen la problemática compositiva de esta obra, y sustentarla como un trabajo de Tesis.

En efecto, la idea de transformar un testimonio histórico y trágico, en una obra musical requiere una serie de reflexiones que permitan crear las maneras y modos en que esta situación sea posible. Más aún sobre la premisa que los textos elegidos para la tarea son extraídos desde conversaciones personales, entrevistas y evocaciones poéticas populares que colindan con planteamientos mitológicos respecto de los sucesos acaecidos aquel 28 de Marzo; en otras

palabras, son textos que pertenecen a lo “Oralidad”, y no fueron creados particularmente para el arte ni escritos para la historia. Son textos testimoniales.

He aquí, a mi entender, una situación específica que requiere atenciones especiales desde un universo Técnico – poético. Pues, el establecimiento de parámetros compositivos que pretendan resolver la articulación entre este tipo de textos, situaciones evocativas, y recursos sonoros-comunicativos de diversas categorías, es una acción necesaria para dar forma y sentido estético a un proyecto de creación que pueda aportar al acervo cultural de nuestro arte musical; una obra que, además, pretenda ser el testimonio artístico de lo ocurrido.

A mi entender, abordar esta tragedia desde la emocionalidad, es necesario dada la cercanía de esta historia con mi vida entera. Sin embargo, es menester construir los puntos compositivos que concreten la idea de llevar a la música un conjunto de relatos, y situaciones emocionales y evocativas desde un prisma compositivo. Esta última certeza, entonces, emerge como el **fundamento primordial** en mi universo Músico- histórico- Trágico: Elaborar una problemática compositiva de articulaciones artesanales derivadas de un conjunto de textos testimoniales; ensayar sus posibles soluciones en una obra musical; entregar a un pueblo, la versión estética de la tragedia mediante una propuesta creativa que busca mantener la memoria viva de un espacio del ayer.

Construir un “Testimonio” de lo vivido desde el lenguaje venido de las propias víctimas llevado al plano de la comunicación sonora estética. Una Obra Musical.

3- OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Componer una obra musical que rescate la historia de la tragedia llamada “terremoto del relave del 65” ocurrida en el sector de “El Cobre”, campamento minero sepultado por un aluvión de lodo químico de desechos debido a la acción sísmica sucedida el 28 de Marzo de 1965 en la región de Valparaíso, generando un discurso músico textual que incorpore relatos testimoniales orales como medios de comunicación estético en una obra musical.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Explorar diferentes recursos vocales al interior de un discurso musical mixto con el fin de significar situaciones comunicativas evocadoras.
- Aplicar las distintas posibilidades técnicas de la música contemporánea a un evento musical de relato.
- Construir un lenguaje sonoro mixto entre un cantor popular y la orquesta.

4- MARCO TEÓRICO

4.1 En torno a una problemática Musical

Cada proyecto de composición presenta ribetes específicos que han de ser resueltos en el transcurso de la creación de la obra. Esta situación implica tener claridad de los procesos mentales que se ponen en movimiento durante el desarrollo del trabajo por lo que, a mi entender, es sumamente necesario abordar dichos procesos desde la reflexión acerca de los mismos. Así entonces es menester dar cuenta de las decisiones tomadas desde el pensamiento creador como producción artesanal al interior de una obra, y comprender su movilidad respecto de su función en los procesos composicionales, intentando aclarar el por qué de su realización en un contexto definido, en este caso, una obra de tesis. De esta manera, se busca definir cuál es la verdadera problemática musical de la propuesta realizada y, por ende, se pretende justificar las posibilidades de solución a dicha problemática desde el punto de vista compositivo.

Así, cada decisión tomada estará siempre sujeta a la reflexión continua de la búsqueda de las implicancias estéticas de lo comunicado, es decir, cada evento producido en el discurso será dicho desde la intención de resolución de una problemática estética. A partir de lo dicho, entonces, surgen los conceptos de Idea, **Tema, Disciplina y Problema** como elementos recurrentes toda vez

que un compositor plantea un proyecto musical, siendo la idea y el tema los conceptos que pertenecen al plano de la abstracción mental –aún cuando el tema es el concepto más concreto dentro ello- mientras que la disciplina y el tema se mueven en el plano de lo concreto, considerando que son los elementos que llevan a cabo formalmente la realización del proyecto –aún cuando la disciplina (s) son un tanto más abstractas dentro de esta categorización- que se busca plasmar empíricamente.

Si articulamos los conceptos emitidos ponemos en movimiento situaciones sistémicas y específicas que permiten la elaboración de un proyecto de creación de función estética. Atendiendo a esta reflexión, propongo aquí un esquema de procedimientos mentales que me permitirán ir abordando pausadamente el proceso compositivo:

a) Reflexión

Meta poiesis, pensamiento acerca del pensamiento. Entendiendo que el primero es el pensamiento creador, y el segundo es una reflexión en torno a ese primer ejercicio.

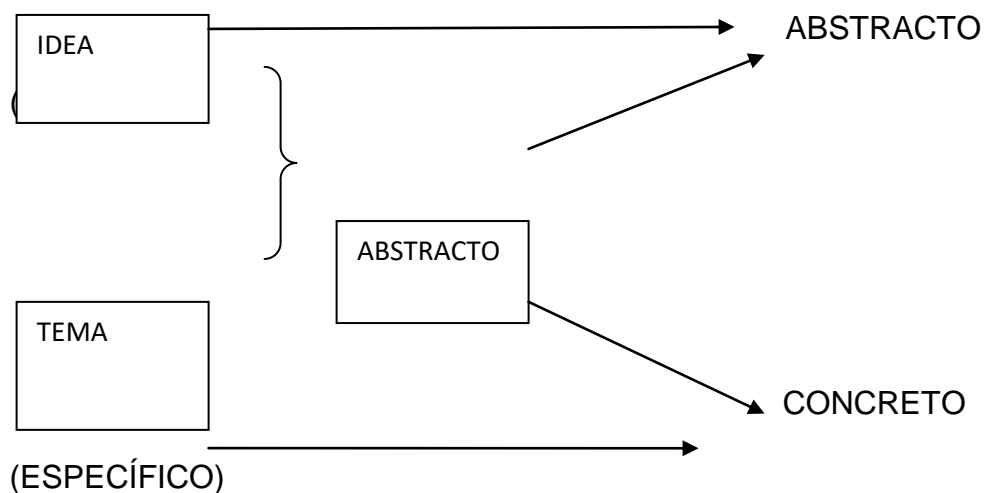
b) Autonomía

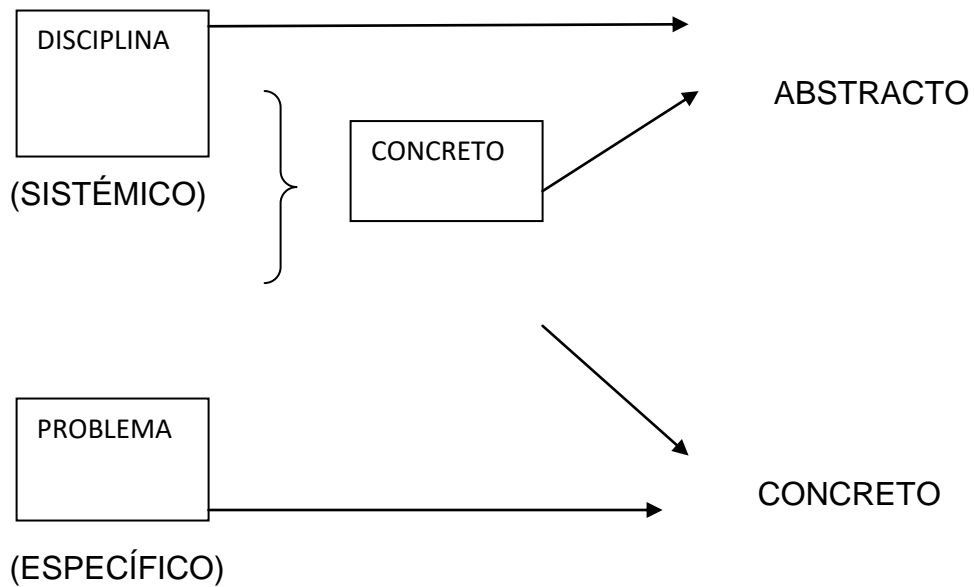
Ser capaz de producir un pensamiento nuevo. Ser capaz de dar cuenta del estado del arte.

Desde esta perspectiva, el presente trabajo de tesis debe definir un planteamiento y un problema pertinente respecto a la composición. No es importante que el problema no sea original, lo importante es plantear una solución original. A partir de esta consideración se me rebelan dos cuestionamientos a abordar:

- ¿cuál es la problemática pertinente y solución que estoy planteando respecto de la composición en mi proyecto?
- ¿Por qué es una problemática de la composición?

Así pues es importante acotar las partes del trabajo que iré abordando en la creación de mi obra:





Atendiendo a lo anteriormente dicho es posible acotar los elementos a la composición de la obra propuesta en este trabajo:

Idea; Llevar a la música de arte un suceso histórico específico que se relaciona con la historia de mi lugar de infancia, además de existir un vínculo íntimo entre dicho suceso y la historia contextual física y emocional de mi familia.

Tema; Composición de Obra para coro, narrador y orquesta “En la Memoria de un dolor”, Cantata El Cobre.

Disciplinas:

Música; para llevar a cabo el proceso es menester atender a las implicancias sonoras contextuales emocionales y físicas del momento histórico.

Poetizar sonoramente un sitio y sus elementos íntimos y no íntimos. Establecer un vínculo de identificación desde la sonoridad.

Historia; Recolección de datos relacionados con el estilo de vida de las personas y sus sucesos sociales importantes en el sitio investigado. Atender a los sucesos mismos desde la objetividad.

Ejercicio Periodístico; recolección de testimonios que se relacionan con el tipo de vida y la narración de acontecimientos del sitio, además de testimoniar el suceso desde el punto de vista de las vivencias de cada entrevistado.

Sociología; impacto de los acontecimientos en la vida de las víctimas.

Así pues, las connotaciones multi disciplinarias se pueden articular de manera consiente, a efecto de llevar a cabo un proyecto de composición que den cuenta de la inter relación de los procesos aquí descritos. Habiendo reflexionado en torno a la forma de acceder a la concreción de la obra, es menester pues identificar las problemáticas musicales que pueden ensayar una solución en la composición misma.

4.2- Planteamiento del problema

4.2.1- Problema General

Desde una mirada macro orgánica, el primer problema que se me presenta en el desarrollo de este proyecto es el cómo llevar a la música un conjunto de datos relacionados con el contexto histórico de los habitantes de El Cobre en 1965, quienes han dado cuenta testimonialmente de los sucesos vividos el 28 de Marzo del mismo año, cuando un enorme terremoto desbarrancó el tranque de relave sepultando todo un campamento minero produciéndose así una de las más terribles tragedias que recuerde la zona de El Melón, quinta región Interior.

Los datos mencionados se relacionan con la historia objetiva y subjetiva de un pueblo. Para estos efectos, he recurrido a los datos emanados de testimonios de entrevistas formales, muchos presentes en la tesis para optar al grado de Licenciatura en Educación e Historia de Ximena Arancibia, profesora y amiga personal, quien investigó el suceso desde el punto de vista histórico.

Otros elementos específicos los obtuve de la investigación “Un 28 de Marzo, testimonios de una tragedia” del profesor de filosofía –y también amigo personal- Marcelo Zelaya, quien se preocupó de revitalizar esta historia en la búsqueda del resguardo de la memoria colectiva de este suceso.

Finalmente, testimonios obtenidos personalmente desde conversaciones informales con víctimas directas de este evento, como por ejemplo mi propia madre, huérfana del terremoto del 65. Todos estos testimonios dan cuenta de la realidad minera de aquel tiempo, del ethos de una pequeña sociedad, de las vivencias específicas de la catástrofe, y de su impacto social después de ella. Así pues, emerge la primera pregunta que busca concretar el presente proyecto musical:

¿Cómo se canta una tragedia de impacto emotivo desde relatos testimoniales?

Considerando que esta es una tesis de composición, me es necesario acotar el ámbito de elucubraciones hacia el planteamiento de una problemática netamente compositiva.

4.2.2- Problemática compositiva

Atendiendo a las reflexiones más arriba presentadas, puedo decir que la problemática estrictamente compositiva radica en determinar la manera en cómo se construye técnicamente un discurso musical coherente, que a su vez pueda proyectar situaciones emotivas de significación profunda desde la sonoridad, a través de recursos musicales elaboradas a partir de un conjunto testimonios textuales empíricos; esto es, un conjunto de relatos no contruidos para la acción artística. De esta manera se formula la siguiente pregunta:

¿Cómo se construye una obra desde un texto venido de la oralidad emotiva, cuyo origen que no fue pensado para el arte?

5- HIPÓTESIS

Desde el punto de vista del arte, la problemática composicional, a mi entender, se relaciona con establecer una manera de recoger los elementos mencionados y transformarlos en un testimonio estético o poético si se quiere de estos acontecimientos. Dar a la luz un suceso cubierto por la autoridad y la historia formal, una historia que solo vive en la memoria de los sobrevivientes y su descendencia.

Considerando lo anterior, el texto que se busca poner en música, no ha sido creado para estos efectos, si no que son tomados con la musicalidad propia del relato oral, de la pura duración del decir, desde situaciones totalmente ajenas al arte. Son testimonios traspasados al papel de quienes narran en primera persona cada espacio de la historia en diferentes ocasiones de sus vidas. Esta obra, presenta como problemática el establecimiento de parámetros estéticos que contengan una narración testimonial en un discurso musical.

Atendiendo a lo dicho anteriormente, me es posible generar una hipótesis desde la convicción del pensamiento conceptual. A mi entender, Cantar la Tragedia, puede ser una buena oportunidad en que la significación del suceso

se pueda conseguir mediante la conceptualización estética del mismo. En otras palabras, la obra misma puede transformarse en testimonio, dado el carácter testimonial de los textos elegidos sin perjuicio de la música en sí.

Así el “testimonio” pasa a transformarse aquí en un concepto que busca enarbolarse como “Estructura profunda” de la obra, en otras palabras, la obra debe ser la musicalización del concepto testimonio como elemento generador del discurso.

De esta manera, los recursos técnicos de significación y comunicación pueden ser dados por el carácter semántico de los textos testimoniales, o bien pueden generar articulaciones específicas desde un comportamiento rítmico venido del decir y nutrir así el andar sonoro del discurso, aún escapando a su carácter significativo. El texto, entonces, será el motor técnico y también de sentido de lo que la obra pueda decir.

En otras palabras, el texto puede aparecer como algo más que un punto de partida de un discurso musical; aparece también desde su sentido interno como el concepto de sí que se sitúa en lo más profundo de la construcción musical, por lo que se transforma en una fuente de irrigación de la música que permite crear situaciones musicales amalgamadas al texto aún cuando éste no se encuentre presente; el testimonio así se transforma en centro y ausencia del cuerpo sonoro. Así, texto y música siempre se relacionaran estableciendo

puntos de dependencia mutua. Ambos elementos estarán intrínsecamente supeditados el uno del otro, por lo que no existiría la primordialidad de uno sobre otro: todo será un solo cuerpo.

Entendiendo que toda superficie se basa en la presencia de una estructura profunda, los procesos de composición de esta obra pueden desarrollarse en torno a la constitución de ésta, pues en este trabajo aunque la estructura profunda sea definida ésta más que una forma, es un concepto, el de “Testimonio”; por lo tanto la articulación de los diversos planos sonoros de la superficie deben estar en correcta coordinación con él.

Así, los planos audibles, o de superficie, son el resultado del concepto situado como estructura profunda, y ésta a su vez se sostiene en la concreción de sí misma, como estructura, a través de los planos superficiales; luego ambos planos se articulan en la búsqueda de la constitución del concepto Testimonial, poetizando en su coordinación su propia forma.

Desde el punto de vista de la percepción del relato -considerando que los relatos obtenidos obedecen a una temporalidad cronológica- creo que es necesario establecer un proceso de sucesiones situacionales inteligibles para el auditor. Así, la obra transcurrirá formalmente organizada por la dialéctica generada entre textos y música en un procedimiento tradicional de orden. De esta manera, la problemática cronológica de “Testimoniar” históricamente un

relato descansa sobre el procedimiento tradicional de organizar lo sonoro desde un texto pre establecido. Sin embargo la percepción del testimonio involucra el recuerdo de quien evoca, por lo que es necesario incorporar la voz del testimonio que recuerda, la voz de un testigo.

A mi entender, creo que esta situación se resuelve con la presencia de un personaje en soliloquio, sea la voz de un narrador, o el canto de un poeta que en determinados momentos realice evocaciones del ayer a manera de recuerdo.

6- DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

6.1- Fundamentación del Género: Cantata

Atendiendo a los elementos mencionados en la hipótesis, y en la ruta de ensayar una solución a la problemática planteada, el género cantata se me revela como la forma más efectiva para abordar los elementos allí especificados. Así, los diversos momentos de la obra pueden ser organizados de manera cronológica en cuanto al discurso se refiere. Me es posible alternar situaciones de relato, instrumentales, y cantados de una forma más comprensible, y, finalmente, me permite ir gradando los efectos comunicativos emanados del texto.

Es decir, al presentar la Cantata una estructura general de alternancia entre secciones Vocales, instrumentales y de recitativo, se configura como una forma ideal para los aspectos definidos. Esto complementado con la ductilidad que presenta en su andar, para la incorporación de secciones de relato que posicionen al oyente en un espacio temporal determinado. De esta manera, será posible generar situaciones musicales evocadoras desde el ejercicio netamente instrumental, además de generar situaciones emocionales desde el canto coral o solista de textos testimoniales que den cuenta de una realidad alterna a la nuestra, que se vive al interior de la obra. Finalmente, la situación

temporal evocadora puede ser incluida en la cantata a través de un “personaje” ligado a la tradición testimonial, un narrador o cantor de lo pasado.

De esta manera, la presente Cantata intenta resolver una problemática específica: Llevar a la música un conjunto de testimonios, cuyos textos no fueron creados con fines artísticos, si no, son testimonios orales de quienes vivieron el acontecimiento. Estos textos organizan la obra desde el punto de vista estructural y dan vida al concepto de “**Testimonio**” como estructura profunda de la obra. La Cantata, entonces, se me revela como la forma precisa en que es posible ensayar una solución a la problemática planteada desde la composición musical.

6.2.- Inclusión de Cantor popular

La historia del relave, ha sido cantada durante cincuenta años en la voz de los poetas a lo humano y lo divino en los valles de El Melón. Desde su práctica popular, guitarra en mano, han ido y venido por los diferentes sectores del país dando cuenta de un relato testimonial que vuelve al presente una tragedia que los golpeará en lo más profundo de la cultura local, pero que, sin embargo, puede dar luz a un país entero en torno a los acontecimientos que constantemente ocurren en los pueblos visitados. La poesía popular, ha sido la voz testigo de aquel tiempo que perpetúa en el hoy un ayer trágico.

Así pues, atendiendo a esta realidad social, y considerando la ductilidad del género Cantata, he decidido hacer parte de la obra la voz del testigo a través de la incorporación de un Cantante a lo humano, quien será el encargado de cantar el pasado en un tiempo alterno a lo testimoniado por la obra en general. De esta manera se establece la presencia del tiempo actual, aquel tiempo que recuerda un suceso trágico ocurrido en un pasado que siempre está presente en la voz del pueblo, dando cuenta así de la realidad emotiva de los descendientes del terremoto de 1965, toda vez que la obra traiga el recuerdo de la tragedia.

El concepto “testimonio”, entonces, se consolida, a mi entender, con la inclusión de la narración y entonación poética de un cantor popular, lo que me permite establecer paradigmas estructurales de detención que van dando cuenta en décimas de los sucesos musicales testimoniados, por lo que el aspecto formal aparece como la resultante de una dialéctica estilística entre ambos tipos de textos. Establece una segunda temporalidad: el tiempo del que recuerda.

Desde el punto de vista musical, la voz y el canto del poeta popular plantea los materiales iniciales que me permitirán elucubrar elementos de composición que tienen que ver con el lenguaje propiamente tal: caracteres rítmicos, elementos melódicos, intenciones declamativas y temporalidad discursiva. De este modo, la música dada por el canto a lo humano, te

transforma en la vertiente de signos a utilizar en la composición de los diferentes momentos musicales que posea el devenir de la obra, todo desde la textualidad.

A este respecto es importante decir que los poetas populares tradicionalmente han llamado “verso” al poema completo, por lo que las estrofas son llamados “Pies”, y los versos “Razones por el poeta”. La poesía de estas características ha utilizado la forma métrica de “décima” para su construcción, la cual está subordinada a la cuarteta inicial. Cada verso de la cuarteta sirve de “Glosa” o “remate” a los cuatro pies que componen el cuerpo completo de la composición. Los cuatro versos de la cuarteta pueden además ser los cuatro pies obligados sobre los que el cantor puede basar su poesía. La poesía empieza con la cuarteta y cada uno de sus versos se llama “Razones”.

Actualmente los poetas entregan un pie más a la composición, llamándole a éste último “Despedida”, así las décimas presentan cinco pies definitivos. Considerando esta información, la utilización de las décimas en mi obra habrá de someterse al orden de cuatro apariciones del poeta más la despedida. Así pretendo poetizar una estructura de la obra que buscará estar en concordancia con el trayecto que tiene un discurso poético de la tradición popular del canto a lo humano y lo divino. Dada esta determinación, es necesario destinar los relatos testimoniales recogidos a otras secciones sonoras de dicción, como el coro, solistas, solista y coro, etc.

En resumen, así es como en la presente obra propongo la participación de la voz popular de denuncia histórica que caracteriza al pueblo campesino y minero chileno: el poeta, o cantor a lo humano y a lo divino. Esta voz se ha preocupado de eternizar en sus breves notas un suceso terrible de su contexto, por lo que me veo en la obligación ética de incluir este testimonio denunciante-ya existente en cuanto música y texto-en el transcurso de la obra dado su importancia tanto para las víctimas directas, como para todo el pueblo que ha conocido la historia por el trabajo de estos artistas.

6.3- Estructuración de la obra.

Considerando el carácter narrativo de los sucesos que he pretendido poetizar, y la importancia que, a mi entender, debe tener la inteligibilidad del texto para este tipo de proyectos, el género Cantata se me ha presentado como el vehículo de arte que me permite narrar de manera más efectiva los hechos mencionados anteriormente. De esta manera, la sola presencia del texto, cualquiera sea la manera de tratarlos, permite comunicar con claridad las situaciones vividas al interior del contexto de suceso referido, por lo que el auditor podrá asumir con relativa ductilidad la información proveniente del discurso musical. Por esta razón, y atendiendo a las necesidades de organización particular de una cantata puedo decir que:

A.- La composición de esta obra estará **estructurada** en **tres Momentos** que recojan los diversos ribetes de esta historia.

- La obra comenzará con una Obertura –que se entenderá como primer Momento- que dará cuenta de situaciones musicales que se muevan entre lo descriptivo y las apreciaciones emotivas personales, además de “mencionar” situaciones musicales específicas que serán desarrolladas en las piezas posteriores.
- La Obra Presentará un Segundo Momento que contendrá Tres piezas musicales que establezcan hitos específicos venidos de la cotidianeidad del poblado de “El Cobre”.
- La Obra culmina con un Momento final en tres partes, que retrate el episodio mismo de la tragedia y sus implicancias emotivas posteriores.

B.- Cada espacio musical ha de ser complementado con texto hablado (recitante) en alternancia con recitativos en la técnica del canto hablado y sus derivados (susurrando, declamando, gritando alturas indefinidas, etc.) en la búsqueda de una sonoridad que exprese el comportamiento emocional de un texto antes que su melodía.

C.- Las secciones instrumentales y cantadas estarán basadas en textos y relatos escritos por poetas populares de la zona que han basado gran parte de

su trabajo en inmortalizar este triste suceso, además de relatos realizados de entrevistas personales a algunos sobrevivientes de la tragedia, por lo cual el poema como verso y el texto como concepto tomarán en varias secciones el carácter de presencia constante, aun cuando de ellos solo se trabaje el aspecto rítmico y colorísticos por sobre el semántico. El texto Irradiará la obra siempre.

D.- Así el devenir formal de la obra estará fijado en los procedimientos estructurales de la prosa y versos pasados a la música, donde el texto pasa de ser un vehículo relator inicial -tanto en el coro, como en el rol del poeta y relator- a un recurso sonoro que poco a poco se desentienda de su rigor comunicativo, por lo cual se transforma en un color, dejando la función explicativa al cantor. El discurso musical tomará siempre diferentes caracteres dependiendo de la función rítmica textual al interior de la obra, alternando así velocidades, intenciones y sonoridades diversas.

7- ESTADO DEL ARTE

7.1- Antecedentes de la Cantata

El surgimiento del género Cantata se dio a principios del siglo XVII en la escuela Veneciana del Barroco Temprano, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. El tipo más antiguo de cantata, conocido como cantata da camera, fue compuesto para voz solista sobre un texto profano. Contenía varias secciones en formas vocales contrapuestas, como son los recitativos y las arias. Entre los compositores italianos que escribieron estas obras se incluyen Giulio Caccini, Claudio Monteverdi y Jacopo Peri. Hacia finales del siglo XVII, la cantata da camera se convirtió en una composición para dos o tres voces.

Con el paso del tiempo el mundo católico y protestante hicieron utilización de esta forma para sus ritos sacros. Esas cantatas tenían una parte coral muy consistente, destinadas a ser cantadas por los feligreses. El gran maestro de la cantata religiosa fue, sin duda Johann Sebastian Bach. Las cantatas de Bach tenían generalmente un coro inicial en que los sopranos iniciaban el tema musical seguido por las otras voces; se sucedía por medio de arias con recitativos cortos, a veces con instrumentos solistas que tocaban la melodía preparada para la voz, es lo que se denomina obligato. La congregación de fieles conocía los corales de antemano, ya que se iniciaba el servicio religioso con un prelude coral que tocaba el órgano.

En el barroco también existió la Cantata Profana, de origen Italiano, que en 1620 apareció ya como género y que se consolidaría a finales del siglo XVII. Alessandro Scarlatti compuso cantatas por medio de una sucesión de recitativos con tiempo rápido y Arias da capo. Este modelo fue adoptado magistralmente por Antonio Vivaldi (1678 – 1741) en las Cantatas Sacras y por George Friedrich Händel (1685 – 1759), quien compuso cantatas que eran como pequeñas óperas. Eran cantatas líricas de alto contenido dramático, algunas concebidas para voz y bajo continuo, otras para voz, bajo continuo y orquesta. Destacaron: “Acis, Gaitea y Polifemo” (HWV 72, 1708); y “Apolo y Dafne” (HWV 122, 1709 – 1710).

Entre los compositores que escribieron este tipo de obras destacan los italianos Alessandro Grandi (1586 – 1630), Giacomo Carissimi (1605 – 1674), Barbara Strozzi (1619 – 1677), Alessandro Stradella (1639 – 1682), Alessandro Scarlatti (1660-1725) y Antonio Vivaldi (1678 – 1741) .Y los Alemanes Heinrich Shütz (1585 – 1672), Georg Phillip Telemann (1681 – 1767), Georg Friedrich Händel (1685 – 1759), Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), y Johann Sebastian Bach (1685 – 1750).

7.2- Hacia Nuevos Lenguajes

En el siglo XIX, el término cantata llegó a ser aplicado casi exclusivamente a las obras corales, a diferencia de la música vocal solista. En cantatas de principios de este siglo, el coro es el vehículo para la música más lírica y cantáble que en el oratorio, sin excluir por supuesto la posibilidad de un desarrollo más elaborado como en la Cantata “Der Glorreiche Augenblick” op 136 de Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827) compuesta en 1814; o en “Juble-Kantate” op 58 de Carl Maria von Weber (1786 – 1886) compuesta en 1818.

Johannes Brahms (1833–1897), logra en su “Rinaldo Kantata” op 50, compuesta en 1868, un profundo desarrollo del lirismo para las partes corales, elevando la factura de la cantata en cuanto elaboración vocal se refiere. Por estos tiempos el género cantata, con obras como “Meeresstille und glückliche Fahrt” op. 112 (1815) de Beethoven, las obras de Brahms y muchas pequeñas obras corales inglesas notables -como cantatas de John Henry Maunder (1858–1920) y John Stanley (1712–1786)- logran establecer un profundo desarrollo en la tarea de encontrar diversas formas de definir la poesía en cuanto a su conversión a la música.

Obras como “L´enfant prodigue”, cantata compuesta en 1884 por Claude Debussy (1862 – 1918) con textos poéticos de Edouard Guinand, ganadora del premio de Roma el mismo año; “Das klagende Lied” compuesta entre 1878 y

1880 por Gustav Mahler (1860 – 1911) y la exitosa trilogía de cantatas “The Song of Hiawatha” compuestas entre 1898 y 1900 por Samuel Coleridge-Taylor (1875 – 1912), posicionan al género dentro de las formas más elevadas de composición, dada la intensa búsqueda en estas obras de nuevos lenguajes sonoros, y formas comunicativas cuya presencia permean la universalidad, trayendo al mundo nuevas formas de cantar sucesos poéticos y realistas.

Ya adentrados en el siglo XX, la Cantata presenta una infinita diversidad temática y musical que atiende a los sucesos ocurridos en cada rincón de occidente, presentando las evoluciones lingüísticas que son características de la época. EL Británico Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) compuso cantatas de carácter profano como por ejemplo, “Cinco retratos de Tudor” (1922), además de “Sancta civitas” (entre 1923 – 1925), “Benedicite” (1930) , “Dona nobis pacem” (1936), y “Hodie” (1954) que son de carácter sacro. El Maestro belga Joseph Ryelandt (1870 – 1965) también compuso cantatas profanas y sagradas, como Le “chant de la pauvret” op. 92 en 1928 y “Veni Creador” op. 123 en 1938. El Compositor húngaro Bela Bartok (1881 – 1945) escribió su “Cantata Profana” Sz 94, titulada "Los nueve ciervos Splendid" basado en un cuento popular de Rumania, en 1930.

Aunque comenzó como un ciclo de canciones, “Gurre-Lieder” (1911) de Arnold Schönberg (1874 – 1951), evolucionó en una de las mayores cantatas profanas del siglo XX, donde se advierte ya su propuesta dodecafónica. En

1947 el mismo Schönberg compone “Un superviviente en Varsovia”, considerada una breve pero monumental obra Anti Fascista, catalogada como un conciso oratorio de grandes avances composicionales, ya que en ella se “personifican” los protagonistas mediante la utilización poli idiomática (tres idiomas que conviven y se enfrentan en la obra).

De las tres últimas composiciones de Anton Webern (1883 – 1945), dos son cantatas seculares: Cantata N^o 1, op. 29, y la Cantata No. 2, op. 31, ambos con textos de Hildegard Jone. Webern componía su tercera Cantata para el momento en que fue asesinado en 1945. Ernst Krenek, compositor austriaco, (1900 – 1991) también compuso dos ejemplos de cantatas de denuncia: una cantata escénica, “Die Zwingburg”, op. 14 (1922), y su “Cantata para tiempos de guerra”, op. 95 (1944), para voces femeninas y orquesta. En Rusia, Sergei Prokofiev (1891- 1953) estrenó en 1939 su cantata “Alexander Nevsky”, basada en la música que compuso para la película del mismo nombre. Entre 1935 y 1936 Carl Orff (1895 – 1982) escribe su célebre oratorio “Carmina Burana” basado sobre cantos goliardos del siglo XII y XIII, dando cuenta así de un género en constante movimiento, sea por la experimentación en sus sonoridades, sea por constituirse como la forma más dúctil de unir música y texto de diferentes temáticas, tiempos y poéticas.

“Momento”, compuesta entre 1962 y 1969, de Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) para soprano, cuatro grupos corales y 13 instrumentistas, es una

de las cantatas más paradigmáticas del siglo XX, tanto por el uso de las voces de un tratamiento netamente experimental donde el uso de textos simulados o improvisados, se relacionan con un entorno instrumental que genera una textura netamente novedosa, como por la cantidad de revisiones que dio el maestro a su cantata, incorporando siempre nuevos elementos de su poética. Aquí el texto adquiere un carácter colorístico, donde su sentido poético radica en la constante combinatoria instrumental, y en el aspecto creativo que los textos creados in situ puedan aportar.

Como podemos observar, el género cantata presenta una extensa y diversa ruta, donde ejemplos de obras y estilos se multiplican tanto, como compositores existan. Cada una de las obras mencionadas ha significado un aporte para el desarrollo de esta manera de concebir texto y música en una sola composición, abordando la búsqueda y establecimiento de nuevos lenguajes. Cabe destacar que son muchos más los maestros que han dado cuenta de su arte mediante la cantata. Sin embargo, me permitiré continuar con una mirada un tanto más acotada en cuanto a su presencia en Latinoamérica. Dado las implicancias históricas de la cantata en estos lugares, me abocaré a realizar una panorámica general americana, para luego centrarme en Chile, donde podré establecer mi ruta en torno a los maestros locales que han cantado su arte mediante este género.

7.3- Panorama en Latinoamérica

Observando la situación del género Cantata en Occidente, podemos asegurar que este término se ha aplicado a una variedad tan grande de obras que solo se pueden distinguir ciertos rasgos estilísticos comunes. Al parecer, se trata de una simple apropiación del término que se alejan de sus definiciones originales, tanto en los rasgos temáticos como en su estructura musical. Sin embargo, en América el Género Cantata ha florecido de una manera renovada. El interés de los músicos americanos por la poesía y los sucesos históricos y mitológicos de estas tierras, ha permitido un constante desarrollo del género, ya que la cantata se enarbola como la manera más óptima, al parecer, de llevar a la música los textos de las más diversas temáticas de estos lares.

La constante búsqueda identitaria de nuestros artistas americanos en general, y latinoamericanos en particular, ha generado diversos lenguajes estéticos que buscan plasmar el carácter mestizo de nuestra cultura en las obras creadas. La música no ha estado exenta de ello. La Cantata en América latina ha sido la forma en que el mundo vernáculo y el académico han fusionado sus lenguajes para cantar diversos sucesos, tanto poéticos como históricos hacia las diferentes generaciones que quieran escuchar. Así, la cantata en nuestro continente Ibero Americano posee una vertiente híbrida de lenguajes, los que se presentan a nivel de obras de tradición, y obras populares.

Aquí, las propuestas creativas musicales emulan la construcción interna de nuestra raza de alma convergente, donde la herencia europea e Indígena se enlazan y conforman el carácter criollo y mestizo de nuestra cultura. En efecto, dentro de una amplia gama de obras de esta naturaleza, podemos encontrarnos con aquellas que siendo escritas para agrupaciones denominadas “Doctas”, utilizan recursos compositivos venidos de las expresiones folclóricas mestizas de nuestro continente; y a su vez, podemos encontrar ejemplos musicales catalogados de populares, que presentan en su discurso procedimientos compositivos propios del estudio musical académico.

Un ejemplo paradigmático de esta situación en la vereda académica, es la “Cantata para América Mágica” op 27 creada en 1960 por el gran compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) basada en textos épico-históricos recogidos por los primeros sacerdotes cristianos llegados a América en donde se hace digna mención de las avanzadas culturas Maya, Azteca e Incaica y en la que asistimos a la grandeza y destrucción de un mundo que sucumbe por voluntad impostergable de una nueva civilización que llega de lejos. La obra presenta claramente nuestro carácter mestizo mediante la combinatoria de una técnica compositiva occidental de serialismo integral, en conjunción con un tratamiento rítmico basado en planos rítmicos propios de la cultura étnica latinoamericana, entre otras cosas.

Otro ejemplo desde la voz académica es el Compositor brasileño Héctor Villalobos (1887 - 1959) quién compuso en 1940 su célebre Cantata profana “Mandú Carará”, donde se percibe la fusión lingüística mencionada, toda vez que la técnica compositiva occidental se funde con giros, ritmos y maneras de comunicar propiamente nacionales, evidenciando aquí el carácter identitario del compositor. “Mandú Carará” fue compuesta para Ballet de Niños Coro mixto y Orquesta, sobre una temática mitológica propia de los indígenas de su país: un padre abandona a sus hijos en la selva con la intención de que el dios de la danza —Mandú Carará— los encuentre y se case con una de las hijas. Pero los niños se pierden y quién les halla es Curupira, ser sobrenatural que actúa como guardián de los bosques en la mitología tupi (indios de la región del Amazonas). Curupira los lleva a su cabaña para devorarlos. Aunque los niños entran en la cabaña, logran engañarlo y matan a su mujer, la arrojan a la olla del guiso y huyen. Curupira se da cuenta de que se ha comido a su propia esposa y sale en busca de los niños, pero éstos logran escapar. Regresan a su aldea, donde los espera Mandú Carará que celebra con ellos un apoteósico baile. He aquí un ejemplo más de la inexorable mancomunidad artística mencionada.

En la misma ruta, el año 1954 el compositor venezolano Antonio Estévez (1916 – 1988) da a conocer al mundo la cultura llanera de su país a través de su “Cantata Criolla: Florentino el que cantó con el diablo” para orquesta

sinfónica, piano, tenor solista y coro, que con el tiempo se transformó en su obra más reconocida por su calidad nacionalista y fina factura compositiva.

La Cantata también se presenta como un vehículo que permite comunicar la realidad psicosocial de una cultura. Sucesos históricos que dicen relación con los cambios sociales son cantados por los compositores. A este respecto es importante es mencionar aquí la cantata “Creador del Hombre Nuevo” del cubano Argelies León (1918 – 1991) compuesta en 1969 como un homenaje póstumo al guerrillero Ernesto Che Guevara. En la misma temática, y basado en textos del diario del Che, el peruano César Bolaños (1931-2012) compone en 1970 su cantata para pequeña orquesta y Narrador “Ñancahuazú”.

Como ya está dicho, en América Latina confluyen los lenguajes estéticos locales y europeos que permean lo académico y lo popular. De esta manera el reconocido compositor peruano Celso Garrido Lecca (1926), compone su cantata popular “Donde Nacen los cóndores” (1977) basada en la lucha campesina del Cuzco. Aquí la temática es la tragedia social del trabajador sometido a los poderes de facto, la que se canta a través de instrumentos ritmos y melodías de carácter folclóricos. Garrido Lecca incorpora al narrador como delineador de la historia, y mediante una factura de sonoridad mestiza, la obra alcanza un profundo sentido estético- comunicativo y denunciante.

Es relevante mencionar aquí la importancia que en América Latina tienen los textos que se centran en temáticas de carácter local, sean estas historias

mitológicas de culturas ancestrales, o, principalmente, en sucesos históricos que dicen relación con luchas sociales y conflictos culturales de rebeldía y resistencia; sin perjuicio de la textualidad tradicional.

Como un ejemplo de lo mencionado, el Uruguayo Aníbal Sampallo (1926 – 2007), compositor militante dedicado a la creación popular de raigambre docta escribe en 1970 su célebre cantata “José Artigas” en homenaje al militar revolucionario rioplatense. En 1970 los creadores argentinos Ariel Ramírez (1921- 2010) y Félix Luna (1925 -2009) componen y producen la “Cantata sud americana”, donde se pretende valorizar y engrandecer los elementos étnicos, estéticos y espirituales propios de sud américa, versando canciones y piezas musicales basados en las culturas ancestrales.

El compositor Boliviano Javier Parrado (1964) compone su “Tanta luz que dexan” (2004) para coro mixto sobre textos en quechua, que si bien no se titula cantata, puede comprenderse como una creación que colinda con esta forma dada su factura y manera de comunicar. Así la cantata va tomando diversas maneras de ser compuesta. Latinoamérica se apropia de esta forma para poder de cantar y contar la historia de sus hijos, y así trascender hacia el futuro manteniendo viva la memoria de su trayecto.

De esta manera el canto popular da cuenta de esta realidad, como por ejemplo la “Cantata Riojana” del argentino Héctor David Gatica (1935 -), quien titula así a su obra poética que narra, acompañado sólo por una guitarra, los

avatares de los hombres y mujeres crecidos en los llanos de La Rioja. El también el Argentino Héctor Chavero Aramburú, conocido por su pseudónimo Atahualpa Yupanqui (1908- 1992), compone y presenta en 1978 su cantata “Tupac Amaru”, orquestada y adaptada a conjunto folclórico y coro mixto por los músicos Enzo Gieco y Raúl Maldonado, transformando esta obra en una de las más importantes en el campo estético e histórico popular.

Es necesario decir aquí que los elementos mencionados en este panorama Latino americano de la cantata evidentemente trascienden hacia nuestro país, donde el género se enarbola como una de las formas más efectivas y poéticas para dar cuenta de nuestros propios sucesos históricos, políticos, mitológicos, poéticos y sociales mediante la composición musical.

7.4- Panorama en Chile

La situación de la Cantata en Chile se enlaza profundamente con la realidad latinoamericana más arriba mencionada. En efecto, los compositores nacionales desarrollan su trabajo creativo siempre atendiendo a la necesidad de establecer un carácter identitario relacionado con su contexto estético inmediato, dado éste principalmente por la profunda presencia de la poesía.

A este respecto el musicólogo y académico de la Universidad de Chile don Rodrigo Torres Alvarado, en su tesis “Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la Música Chilena” (Santiago de Chile, Facultad de Artes, 1983), se

refiere extensamente a la gran importancia que adquirió la poesía para la composición musical en nuestro país, transformándose ésta en una inacabable vertiente de inspiración y trabajo para nuestros creadores musicales, dando origen a lo que Rodrigo Torres Alvarado denomina un claro “Universo Músico – poético”. Así por ejemplo, la presencia de las letras de Gabriela Mistral en la composición chilena constituye una gran fuente de inspiración creativa. Ésta no será neutra, sino coherente con una permanente reivindicación de la dimensión mestiza de nuestra cultura. De esta manera, el surgimiento de una gran cantidad obras ligadas al texto castellano – chileno dan cuenta de la inexorable relación existente entre ambas artes.

Obras como el poema sinfónico “La muerte de Alsino” compuesta en 1922 por Alfonso Leng (1884 – 1974), “El Vaso” compuesta en 1942 por René Amengual (1911- 1954), “Los sonetos de la Muerte” escrita entre 1942 y 1948 por Alfonso Letelier (1912 – 1994), la tercera Sinfonía de Domingo Santa Cruz (1884 – 1931) “In Memoriam” compuesta entre 1964 y 1965, “Cantata del Laja” creada en 1960 por Roberto Escobar y el Oratorio “Salmo 114” escrita en 1975 por el compositor Hernán Ramírez (1941) –todas obras compuestas a partir de poemas de Gabriela Mistral – dan cuenta de la íntima relación existente entre la composición musical y la poesía en Chile.

El surgimiento de la poesía épica chilena con el “Canto General” en 1951 de Pablo Neruda, abre una nueva vertiente de creación para los compositores nacionales, donde se encuentra un texto ligado a la defensa de los valores e historias ancestrales americanos, permitiendo así el ensayo de lenguajes composicionales que buscan establecer rasgos de identidad en cuanto a la creación se refiere. La Cantata sinfónico coral de Fernando García (1930) “América Insurrecta” compuesta en 1962, y el gran Oratorio “Machu Pichu” compuesta en 1966 por Gustavo Becerra (1925 – 2010) son dos sublimes ejemplos de obras nacidas a partir de esta nueva poesía.

Así pues, la poesía entonces ha sido uno de los vehículos más importantes para la inspiración de la composición musical en Chile, siendo sus principales referentes Gabriela Mistral y Pablo Neruda, sin perjuicio de otros importantes vates presentes en obras de la historia nacional, como por ejemplo “Estudiante Baleado” de León Schidlowsky (1931) compuesta en 1967 con texto del poeta Gonzalo Rojas, “Queridas Aguas” compuesta en 1993 por Federico Heinlein (1912 – 1999) sobre poema de Raúl Zurita o “Rosa Perfumada entre los Astros” (2000) de Fernando García con textos de Vicente Huidobro.

En Chile, como en toda Latinoamérica, la permeabilidad musical presente entre el mundo composicional popular y académico es una realidad presente toda vez que nuestros artistas musicales transcurren sin prejuicios entre ambas

veredas, principalmente en la llamada generación de los sesenta. Y es en este contexto en que el **género cantata** emerge como una de las maneras más efectivas y movibles en que los músicos creadores plasman sus poéticas en cuanto a uso del texto se refiera. La presencia histórica del universo Músico – poético trasciende la poesía misma, dando vida a nuevas formas de cantar diferentes sucesos históricos, mitológicos e incluso biográficos mediante la herencia de un discurso poético musical, sea en el mundo popular, sea en el mundo académico. Así, la cantata se manifiesta genéricamente a través de obras que dan cuenta de una gama diversificada de temáticas que, a través de la alternancia entre un narrador y episodios musicales, se proponen contar una historia, presentando en su discurso sonoro la dualidad mestiza entre procedimientos compositivos académicos y estructuras basadas en elementos musicales vernáculos. Como ejemplo de lo afirmado, es menester mencionar la “Cantata Santa María de Iquique” compuesta en 1969 por el maestro Luis Advis (1935 -2004) para narrador y conjunto latinoamericano sobre textos del propio compositor, escritos como reflexiones personales emanadas de sus visitas a las salitreras nortinas y en donde se canta la tragedia de los obreros del salitre, mediante la utilización de recursos estructurales y evocativos venidos de la música del altiplano en coordinación con una marcada sonoridad barroca europea.

Una temática totalmente diferente tiene la cantata popular “Canto Para una semilla”, compuesta por el propio Advis en 1972, para narradora y conjunto latinoamericano. En ella se canta la vida de Violeta Parra (1917 – 1967) a través de la puesta en música de las décimas autobiográficas homónimas de la folclorista. Aquí el maestro vuelve a trabajar sobre ritmos y giros de carácter folclóricos en combinación con procedimientos tonales propios de la academia.

Así pues, el género puede manifestarse temáticamente en cuanto la voluntad del compositor la oriente, atendiendo siempre a los elementos específicos que se pretendan comunicar a través de la música y el texto.

A este respecto, es relevante mencionar que los sucesos épico – históricos, las tragedias, sean colectivas o personales, y las realidades emanadas de los diversos cambios políticos de nuestra historia chilena, dan al poeta y al músico creador los principales herramientas imaginativas necesarias para la creación que busca perpetuar la memoria identitaria; y es aquí donde la cantata emerge como el constructo más efectivo que permite sostener el ideal comunicador en cuanto a perseverancia poética de los hechos se refiere.

En efecto, las cantatas chilenas, por mencionarlas de una manera más acotada, versan sobre temáticas relacionadas con sucesos específicos ocurridos en tiempos particulares de la historia, donde la percepción de los hechos se transmite mediante herramientas compositivas adquiridas a

través del estudio y propuestas lingüísticas heredadas de la tradición composicional, pero siempre atendiendo al carácter emotivo que cada historia pueda tener. La fuerza con que se comunica una historia mediante la cantata, a mi entender obedece o debe obedecer a la convicción con que lo que se canta debe ser el recuerdo de un suceso que merece perpetuarse en el tiempo.

Así pues, personalmente, la propuesta que presento en este trabajo se inserta en la tradición de la “Cantata Chilena”, aquella que reflexiona poéticamente en torno a la trasgresión del tiempo para la proyección de una ocurrencia acaecida en el pueblo que no debe olvidarse. Los acontecimientos del 28 de Marzo de 1965 en el sector de El Cobre, merecen ser situados en el arte musical, cantados y perpetuados para mantener viva la memoria de un pueblo trabajador azotado por la tragedia. De esta manera, la cantata como género y forma, me permite intentar aportar a la tradición musical chilena en lo que a esta manera de componer se refiere. Quizás la inserción de textos venidos de la oralidad puedan además, transformarse en mi aporte composicional para el género. Quizás no. Personalmente la poética inserta en los testimonios se me rebela como elementos de profunda significancia, tanto más cuanto que permiten generar recursos compositivos de connotaciones sociales que podrían llegar a elucubrar evocaciones en quien las reciba.

Dicho esto, presento aquí un cuadro de Cantatas chilenas que se sitúan en el relato de historias específicas perpetuadas en el arte musical:

OBRA / AÑO COMPOSICIÓN	COMPOSITOR	DESCRIPCIÓN
Cantata Altazor 1948	Pablo Garrido (1905-1982)	Para Recitante, Órgano y Orquesta. Texto de Vicente Huidobro,
Cantata Negra. 1957	León Schidlovsky (1931)	Para tenor, piano y Percusión. Texto de Blaise Cendrars.
Cantata Caupolicán, 1958	León Schidlovsky (1931)	Recitante pianos, percusión y coro. Lenguaje vanguardista en uso de la percusión.
La Lámpara en la Tierra, 1958	Roberto Falabella (1926 – 1958)	Texto de Pablo Neruda. Cantata Popular.
Cantata del Laja. 1960	Roberto Escobar (1926)	Texto Gabriela Mistral. Soprano, coro mixto, órgano y orquesta. No estrenada.
Cantata América Insurrecta. 1962	Fernando García (1930)	Orquesta, coro y cantante. Texto de Neruda.
Oratorio La Araucana. 1965	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Sobre poema Épico Español de Alonso de Ercilla.

Oratorio Machu Pichu. 1966	Gustavo Becerra (1925- 2010)	Texto de Pablo Neruda.
América, no en vano Invocamos tu Nombre. 1966	Juan Orrego Salas (1919)	Texto de Pablo Neruda.
Lord Cochrane of Chile. 1967	Gustavo Becerra. (1925 – 2010)	Texto de Neruda.
Responso para el Guerrillero Muerto. 1967	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Para voz y percusión. Homenaje a Ernesto Che Guevara Texto del compositor.
Responso para el Guerrillero (Comandante Che Guevara). 1967	Eduardo Maturana (1920)	
Cantata Américas. 1968	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Para conjunto folclórico Quilapayún.
Elegías a la Muerte de Lenin. 1969	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Texto de Vicente Huidobro.
Cantata Santa María de Iquique. 1969	Luis Advis (1935 – 2004)	Para Quilapayún. Texto del compositor. Suceso Trágico.

Oratorio de los trabajadores. 1971	Jaime Soto León (1947)	Política. Partido Comunista de Chile.
Canto por una semilla. 1972	Luis Advis (1935 – 2004)	Para Inti Illimani sobre decimas de Violeta Parra
La Fragua. 1972	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Para Quilapayún. Texto del compositor, Obra de carácter político.
Cantata de Navidad. 1972	Pablo Délano	Texto de Alicia Morel. Para coro infantil y conjunto Instrumental.
Cantata del Carbón, 1972-1973	Cirilo Vila (1937 – 2015)	Texto de Isidora Aguirre Para Quilapayún. Proyecto Inconcluso.
Cantata Chile 1973, 1974	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Compuesta en el exilio para multimedios.
Cantata Corvalán 1974	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Compuesta en el exilio para multimedios.
Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta .1975	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Popular. Texto de Neruda. Relator.
Bernardo O'Higgins. 1978	Sergio Ortega (1938 – 2003)	Texto De Neruda

Caín y Abel por los derechos Humanos. 1978	Alejandro Guarello (1951)	Para grupo folclórico, narrador, orquesta y coro.
Cantata América 1978	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Compuesta en lenguaje latinoamericano para grupo Quilapayún.
Cantata Allende 1980	Gustavo Becerra (1925 – 2010)	Texto de Eduardo Carrasco. Para Conjunto Quilapayún
Canto para Bolívar Cantata Popular op 78. 1982.	Juan Orrego Salas (1919)	Texto de Pablo Neruda. Para Quilapayún.
Lo que no digo lo Canto op 83. 1984	Juan Orrego Salas (1919)	Inédita. Carácter popular. Sin Estrenar.
La Batalla Campal, Una Epopeya Urbana 1987	Eduardo Cáceres Romero (1955)	Para Orquesta, coro mixto y Tenor.
Recados a Gabriela Mistral. 1987	Jaime Soto León (1947)	Cantata Popular Para Barroco Andino
Redemptoris Mater. 1987	Rolando Cori (1954)	Para el grupo Ortiga con textos de Joaquín Alliende-Luco

He aquí entonces un conjunto de obras que dan cuenta de la importancia del género cantata en Chile. Género que se traslada a los diferentes lenguajes musicales de nuestra historia local, sobre el cual se narran historias de diversas categorías y orígenes, sin perjuicio de la vereda estética a la pertenezcan. La Cantata en Chile se manifiesta como una manera de componer que trasciende los tipos de música y amalgama los planos lingüísticos generando una estética que constantemente va en búsqueda de la identidad cultural que la enmarca.

Dicho esto me referiré entonces a mi propia cantata expuesta aquí como un ejercicio reflexivo en un contexto de obra de tesis, que, sin embargo la presento como un testimonio específico basado en la tradición musical chilena.

8.- MI POÉTICA

8.1- Breves reflexiones en torno al texto. Antecedentes.

Si bien el género cantata históricamente versa sobre textos escritos que no fueron creados con fines estéticos –como por ejemplo las cantatas bíblicas-, es importante volver a mencionar que se ha transformado en un tipo de composición que se adhiere naturalmente al relato de sucesos de diversos orígenes, tanto más cuanto que dichos relatos son llevados a la poesía que posteriormente se convierten a la música mediante la cantata.

Como ya he explicado extensamente, mi obra “Cantata El Cobre, 28 de Marzo de 1965” es una cantata que está compuesta principalmente sobre textos venidos del relato oral -testimonios obtenidos de los sobrevivientes directos de la tragedia- atendiendo a su fresca rítmica en el decir, y a su carácter emotivo apreciados desde la audición de los mismos en cuanto al trascurso lineal se refiere; por lo tanto, son textos que no están contruidos para el arte, si no que están re significados al interior de un contextos estético que busca comunicar desde una obra musical. También mi obra incorpora la forma poética fija de las décimas, pero solo asignadas a la voz testigo dada por el cantor popular. Sin embargo la factura principal de la obra se nutre de los testimonios orales mencionados, dejando las décimas para la caracterización narrativa de la voz del testigo explicado en la descripción de la obra.

Así, puedo decir que mi cantata se inserta en el género desde la certeza que en su interior se cuenta una historia, por lo que se hermana con la tradición.

Sin embargo, también es posible establecer una diferencia con el concepto tradicional de cantata, principalmente desde el espectro textual. Por ejemplo, las cantatas que han utilizado textos que originalmente no han sido creados para el arte –como las mencionadas cantatas bíblicas, o profanas mitológicas- se basan en versiones escritas de los sucesos que relatan, que si bien tienen un origen oral, éstos han sido llevados al plano de la literatura. Por lo tanto la factura del texto obedece a la coordinación de planos semánticos organizados por las normas de la escritura. “Cantata el Cobre”, en cambio, -y he aquí la diferencia- basa su discurso general desde la puesta en música de textos atrapados desde la oralidad, es decir, textos que no han sido re fijados bajo normas ni técnicas de escritura; por lo que podríamos decir, es la puesta en música de un universo connotativo de aseveraciones testimoniales.

A este respecto me es absolutamente necesario mencionar que, si bien mi ensayo de solución a esta problemática musical es de carácter personal, no es una situación nueva en la composición. Así pues, como antecedente inmediato puedo mencionar la magna obra del compositor alemán Mathias Spahlinger (1944) denominada “El Sonido Silencioso, Trauermusik für Salvador Allende” compuesta en 1973 para siete cantantes femeninas, cuyo texto es el

último discurso, completo, del presidente Allende emitido por radio Magallanes mientras el Palacio Presidencial era bombardeado por el ejército chileno.

He aquí una obra de clara factura evocadora basada sobre un texto venido de la oralidad inmediata en contexto de tragedia, que además alterna el texto del discurso del presidente con exclamaciones propias dadas por el compositor en una clara condena al suceso recordado en su obra.

En “Sinfonía” (1968) para ocho voces amplificadas y gran orquesta del compositor italiano Luciano Berio (1925 – 2003) podemos encontrar, en su primer movimiento, la utilización cantada, susurrada o gritada de partes del texto “Lo crudo y lo Cocido” del antropólogo y etnólogo Francés Claude Lévi-Staruss (1908 - 2009), donde especula respecto a la realidad y sus estados. Claramente es un texto de carácter antropológico lejos de cualquier ambición estética que el maestro Berio lleva a su música sin prejuicios, aun cuando Lévi-Staruss no estuvo de acuerdo. Más adelante, en el tercer movimiento de esta obra –“Scherzo”, basado en la segunda sinfonía de Gustav Mahler- Berio incorpora secciones de obras de diversos compositores, por lo cual libera a sus cantantes para que comenten en declamaciones libre el ingreso de éstas. Es decir, el texto allí utilizado proviene de la pura duración del decir y se articulan libremente según las apreciaciones inmediatas de cada cantante.

Finalmente quisiera mencionar como antecedente de utilización de textos no convencionales para la música, la cantata “Ñancahuazú” para pequeña orquesta y recitante (1970) del compositor peruano César Bolaños (1931 – 2012) basada en textos del diario personal del Guerrillero Argentino –cubano Ernesto “Che” Guevara; **la tragedia traída a la música desde la evocación.**

8.2- Análisis de la Obra; generalidades.

En el presente sub título me referiré a los procedimientos generales realizados en la composición de esta obra, en la búsqueda de establecer una posible solución compositiva a la problemática planteada en el punto 4.2.2 de este escrito.

Atendiendo a la infinita vertiente sonora que nos lega la música del pueblo, típica cada cual de su zona, decidí elegir algunos elementos venidos del canto testimonial “Un 28 de Marzo” de don Modesto Zamora, cantante a lo humano y a lo divino de El Melón, lugar donde fue llevado a vivir luego de quedarse sin su hogar en El Cobre, producto del desborde del relave en el terremoto de 1965. He aquí la melodía original del poeta:

Ejemplo 1: Melodía Original

Melodia Popular Original

Así pues, previamente a la composición establecí ciertos hitos que estuviesen basados en la factura original del canto a lo humano especificado, sobre los cuales desarrollar el discurso de esta obra:

A- Considerando la estructura original de los giros melódicos del canto mencionado, me propuse generar modos que desde la percepción auditiva sitúen la obra en un sitio sociológico específico: el campo minero. Estos modos se basan en la utilización de un modo original planteado en las décimas del cantor popular: FA en Jonio y su versión de Eolio en Re.

B- Desde el punto de vista rítmico, me propuse trabajar profundamente con el mundo ternario, heredado del canto a lo humano. Este movimiento rítmico no aparece siempre de modo evidente, si no que hace parte también de las estructuras interiores del discurso.

C- Como una manera de permitir la fluidez sonora de lo que se relata, me planteé generar espacios aleatorios, con el fin de permitir momentos de pulsación no fijada de tal manera que la yuxtaposición sonora entre la voz - como concepto- (del coro, solistas o poeta popular) y la orquesta, sea natural, y no mensurada, ya que esto último no permite la espontaneidad de la dicción testimonial. Así varios pasajes de la orquesta estarán sugeridos y serán los intérpretes los encargados de llevar a buen puerto la sonoridad que se pretende evocar.

D- Antes de dar curso a la composición en sí, y como una manera de organizar la función de cada espacio sonoro, establecí los roles específicos para la obra.

D.1- Los coros completos o en divissi simbolizarán la voz del pueblo.

D.2- Los Relatos se les otorgan a solistas específicos quienes situarán al oyente en lugares imaginarios que han de ser comunes para todos, con el fin de ser fiel al carácter histórico de cada texto y sus testimonios.

D.3- El poeta popular estará a cargo de realizar cambios temporales al interior de la obra, simbolizando así la voz del recuerdo, la voz del que denuncia. De esta manera pretendo establecer dos temporalidades al interior de la obra, el presente del ayer –quienes narran una historia pasada en tiempo presente- y el presente del mañana –quien recuerda la historia a modo de denuncia- lo que me genera un ritmo interno de testimonio conceptual que trasciende los tiempos

de comprensión lineal, es decir, lleva al oyente a diferentes espacios narrativos temporales al interior de una misma audición.

E- Desde el punto de vista de la macro estructura, esta obra estará compuesta por tres momentos. **El primer momento** estará a cargo de una obertura. El segundo momento a cargo de tres piezas, “El testigo”, “La Micro” y “La Premonición”, que darán cuenta de la cotidianeidad del poblado de El Cobre. **El Tercer Momento** será el encargado de representar el dolor de lo trágico mediante tres piezas: “La Tragedia”, “El Valle de la muerte” y “La noche triste”.

9- ANÁLISIS SINTÁCTICO

I- Primer Momento “Obertura”.

El Primer Momento de la obra consiste en una Obertura en forma de rondó con Introducción. Considerando el carácter premonitorio de una obertura, la compuse una vez que ya había “terminado” la obra. Así me fue posible ingresar en esta música elementos y procedimientos sonoros que serían desarrollados durante el transcurso de la obra; esta vez desde la construcción de situaciones musicales dadas con anterioridad. Así, la inserción de los materiales que serían desarrollados en los momentos posteriores, en realidad fueron tomados desde su factura original a modo de presentación de los mismos.

Esta Obertura se inicia con una introducción musical de carácter lento, en el que se pretende traer al oyente a un contexto de actitud de escucha de sentido solemne, dadas las características emotivas de lo que pretendo narrar. En esta introducción, se destaca el inicio del trémolo de timbales que inmediatamente nos sitúa en un estado telúrico, que da paso a alternados acentos en tutti que me permiten retraer, a mi entender, más aún al oyente hacia un estado de evocación. Un breve canto a cargo del Corno inglés y el fagot sobre un colchón de armónicos de las cuerdas establecen el espacio

calmo que evoca la memoria del pueblo del cobre. En la medida que el canto de los instrumentos mencionados avanza, los trémolos de los timbales regresan.

Así, por medio del engrosamiento de la textura los bronces y las voces se complementan al andar con el fin de reforzar y enfatizar el primer texto cantado en la obra: “*El Cobre*”. A lo que las voces enuncian, utilizando la técnica de Parlato, el texto “*Lugar de encuentro y soledades*”. Dicho esto, vuelve a cantarse el texto “*el cobre*” que nos sitúa allí en el inicio del Rondó a través del ingreso del tema principal.

De esta manera, la introducción está concebida, a mi entender, como un momento de reflexión en torno a la evocación sonora que pretende situarnos en un espacio imaginario de un modo que me permita contextualizar lo que viene.

Ejemplo 2: Sección de ingreso voces:

The image displays a musical score for four voices, arranged in four staves. Each staff begins with a vocal line and a timbal line. The vocal lines are marked with a dynamic of *ff* (fortissimo). The lyrics for the first part are "co bre" and for the second part are "ki gur dar con may so le da das!". The timbal lines feature a rhythmic pattern of eighth notes, with some measures containing rests. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

Una vez terminada la introducción, comienzo entonces el Rondó en tempo Vivace de Negra Noventa. Como expliqué anteriormente, es en esta sección donde se presentan los materiales que darán vida a la obra en el transcurso de ella. Así, como una manera de permitir la identificación de estos espacios, decidí elegir la forma Rondó dado su carácter reiterativo.

Esta situación me permite ir separando las secciones mencionadas a través de un tema intermedio. Así, el oyente podrá retener fácilmente las características específicas de los episodios sonoros que más adelante se desarrollan, consolidando la captación en la memoria de la ruta sonora de la obra mediante situaciones que directa o indirectamente se reiteran, lo que a mi entender, facilita la dimensión comprensiva de la misma.

El tema principal del rondó consiste en un bucle – que se define como una sentencia o sección musical reiterativa e incesante- a cargo de los violoncelos, contrabajos y Tom toms que se presenta solitariamente al comienzo, pero que en la medida en que vaya avanzando se transforma en el sostén sobre el que se construye un diálogo colorístico entre las cuerdas, los bronce y las maderas. El bucle mencionado surge de las combinatorias rítmicas resultantes de la transcripción subjetiva de la declamación de los primeros cuatro versos de la décima elegida para nutrir esta obra (Ver versos anexo Décima Original).

Ejemplo 3. Transcripción de declamación primera cuarteta de la décima original

E raun ven tio cho de mar zo un do min goal me dio dí a

con vir tio se la le grí a en un pa vo ro soes pan to

Como se observa en el ejemplo número tres, el andar de la declamación presenta una alternancia inmersa en el discurso de las agrupaciones binarias y ternarias, que en sus combinatorias declamativas, permiten identificar agrupaciones irregulares, lo que a mí personalmente me permitiría establecer situaciones musicales de mayor complejidad. Así, en la búsqueda de generar una situación de la naturaleza mencionada, el bucle se genera mediante la siguiente combinatoria:

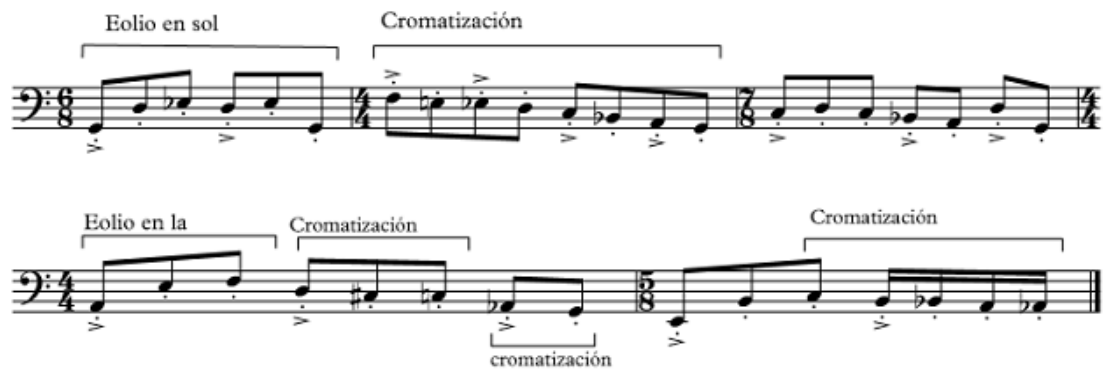
Ejemplo Número 4. Rítmica definitiva bucle tema A del rondó

E raun ven tio cho de mar zo. min goal me dio dí a E raun do min goal me dio Un do

dí a ven tio cho de mar zo E raun Pa vo ro so

El bucle aquí expuesto se sitúa sobre un conjunto de alturas (en los violoncelos y contrabajos) que se establecen en el transcurso de las siguientes piezas, las que evidencian la presencia de modos obtenidos de las combinatorias sonoras heredadas de la melodía original del canto a lo humano. En este caso es la presencia y cromatización descendente del modo Eolio en Sol y luego desde La.

Ejemplo Número 5. Bucle situado en alturas



Como ya está dicho, el presente bucle se presenta de manera solitaria en su inicio, reforzada por los tom toms,—lo que se denominará “a”- y posteriormente se reitera como soporte de situaciones orquestales en las que se enfrentan las familias instrumentales mediante alternancias basadas precisamente en el comportamiento melódico presentado en su versión primaria. A esta situación la llamaremos “b”.

Lo mencionado se construye sobre el Modo eolio desde diversas fundamentales, incorporando espacios de cromatismos descendentes que me permiten generar situaciones musicales que contengan una sonoridad de origen popular (El canto a lo Humano), pero que se debe entender únicamente como un recurso evocador. Esta situación se observa entre el compás 33 y el 57 de la partitura original (Anexo Final).

Desde al compás 58 en adelante se produce la alternancia entre situaciones musicales que recibirán su explicación más adelante, dado que – como indiqué anteriormente- son episodios pertenecientes a los momentos posteriores de esta obra, y las diferentes secciones del bucle.

La consolidación de la presente pieza como obertura podemos definirla mediante el siguiente Gráfico:

	Vivace	Allegro	Vivace	Vivace	Lento	Vivace	Lento	Lento	Vivace
Introducción Lenta	A (a-b)	B1	A (a)	B2	C	A (b)	D	E	A (a-b)

Así pues es preciso decir que cada letra corresponde a una situación Musical específica explicada en su factura original más adelante en este trabajo, por lo que entonces la obertura se explica de la siguiente manera:

Introducción: Sección Lenta Evocadora de un espacio determinado.

A (a-b): Tema principal completo basado en bucle.

B1: Sección sonora perteneciente a la pieza “La Micro”, primera parte.

A (a): Tema principal, primera sección.

B2: Sección perteneciente a la pieza “La Micro”, segunda sección.

C: Sección perteneciente a la pieza denominada “La Premonición”.

A (b): Tema principal segunda sección.

D: Sección perteneciente a la pieza denominada “La Tragedia”.

E: Sección perteneciente a la pieza denominada “La Noche triste”.

A: Tema Principal completo a manera de cierre.

II- Segundo Momento

El segundo momento de la obra está compuesto por tres piezas musicales cuya función es dar cuenta de la cotidianeidad del poblado de El Cobre, con el fin de situar al oyente en un contexto específico comunicado principalmente por los testimonios de los sobrevivientes.

II a.- El Testigo

Ejemplo N° 6. Melodía original.

Jonio

Intervalo de cuarta

Melodia Popular Original

descanso

Intervalo de cuarta justa implícito estructuralmente

4

Comportamiento similar: Jonio en Fa

9

Modo de seis sonidos

Esta pieza está compuesta sobre el segundo verso del cantor popular (segunda décima) situada aquí como el ejemplo número seis. Como rasgo distintivo específico, el canto original utiliza en su melodía un modo que es

idéntico al Jonio en Fa, pero solo utiliza sus primeros 6 sonidos, entre fa y re. Parte su melodía en el sonido número 5 y lo termina en la tónica.

En el transcurso de su canto, el intervalo de cuarta justa y quinta justa aparecen como secciones importantes de destaque de dicción, las cuales no son atacadas, sino que son el margen de movimiento de su melodía. Los descansos los realiza generalmente en la tercera nota de la escala (la). Estos seis sonidos me invitan a componer las alturas desde la escala modal. Es decir, elegir la escala (y sus derivaciones) como un modo que me permitan construir otras atendiendo a su interválica directa o tratada, además de generar resonancias modales desde las tres notas más importantes, fa, la, do. Siempre generando modos de 6 notas.

Dentro de esta cantata, “El Testigo” es la segunda intervención del poeta, pero primera aparición “entonando” su razón acompañado de su guitarra afinada en Fa Mayor. Éste canta sus secciones de manera natural. Sobre él una “cama armónica” sobre las cuerdas cuyas alturas se construyen en cuartas superpuestas, ya que la cuarta como intervalo está contenida en el modo de manera natural, fa – sib; sol – do; la – re (ver partitura).

A través de los armónicos en las cuerdas pretendo evocar el carácter etéreo de un sitio solitario. Poco a poco la orquesta va sugiriendo sonidos llenos en un proceso de decantación natural de orquestación en cuanto al

engrosamiento de textura se refiere, mientras el cantor entona la décima completa hasta llegar al verso final de la misma el cual es repetido por el coro como pie divino:

“y a la virgencita le pido un favor, consígame la gloria y con nuestro señor”. Esta reiteración tiene la finalidad de fijar la plegaria en el oyente y de levantar la sonoridad del momento llegando la plegaria a constituirse como aquel ruego del pueblo para solicitar la calma al ser supremo (Ver partitura). La pieza culmina con una nueva reiteración del pie divino esta vez a cargo de la orquesta como una manera de volver a situar el aspecto melódico original.

II b- La Micro

Relator dice: *Era un acontecimiento la llegada de la micro en la tarde, porque nadie sabía a quién le iba llegar una visita. Todos iban a esperar la llegada de la micro.*

La música de esta pieza se compone, en tanto alturas, primeramente mediante la transposición del modo desde el sonido que falta en la versión original: Mi. Construyo, entonces una versión del modo jonio de seis sonidos desde el Mi, y realizo el mismo procedimiento desde las tres cuartas descendentes siguientes (si, fa#, do#) fijando el intervalo de cuarta como eje estructural. También elaboro breves modos que me ayudaran a extender el

sistema de alturas de esta pieza. Desde cada fundamental elegida, y siguiendo al intervalo de cuarta como paradigma estructural, elijo los parciales 5, 6, 7, 8 elaborando cuatro nuevos modos de 4 sonidos venidos del espectro armónico de cada nota.

Así entonces, obtengo primero los cuatro modos transpuestos del original por medio de trasposición por cuartas descendentes, más los elaborados a partir de los parciales mencionados. En el transcurso de la pieza aparecerán las versiones eolias de los mismos, y sus versiones transportadas a la cuarta. Por razones de ejecución y velocidad, las variaciones micro tonales no son ocupadas, por lo que me remite a escribir los sonidos temperados en cada aparición dentro del discurso.

Ejemplo N° 7. Modos trasportados.

The image displays four musical modes, labeled Modo 1 through Modo 4, arranged in two rows. Each mode is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are written as whole notes. Modo 1 consists of the notes F#, A, B, and C. Modo 2 consists of the notes E, G, A, and B. Modo 3 consists of the notes F#, A, B, and C. Modo 4 consists of the notes D, F#, G, and A. The modes are presented as two pairs: (Modo 1, Modo 2) on the top staff and (Modo 3, Modo 4) on the bottom staff.

Ejemplo N° 8. Modos de cuatro sonidos desde parciales 5, 6, 7, 8:

The image displays two staves of musical notation in treble clef, each divided into two measures. The first staff is labeled 'Desde Mi' and 'Desde Si'. The second staff is labeled 'Desde Fa#' and 'Desde Do#'. The notes are represented by circles with stems, and some have a '1/6' duration marking. The first staff shows notes on lines 5, 6, 7, and 8. The second staff shows notes on lines 6, 7, 8, and 9.

El aspecto horizontal está dado por la organización de duraciones, y sus derivados, venida de la oralidad testimonial de décimas relatantes. Esto es la transcripción sub objetiva de la declamación. Estructura oral de la pura duración del decir en tanto captación inmediata se refiere del siguiente texto por mí escrito:

“Aquel lugar de encuentro y tranquilas soledades sin pensar en el relave se alegraba desde adentro cuando al fin se hacía cierto de los chicos era el grito, que ya se viene la micro! calmando así la espera con visitas de Calera y regalos a los niños”

Ejemplo N° 9. Transcripción de declamación. Origen comportamiento rítmico de “La Micro”.

The image displays three staves of musical notation in 6/4 time, illustrating the rhythmic structure of the piece. The notation uses eighth notes and rests, with various rhythmic groupings indicated by brackets and numbers above the notes. The lyrics are written below the notes, with syllables aligned with the corresponding notes.

Staff 1: A - qué l u - gar deen-cuen - tros y tran qui - las so - le - da - des sin pen - sar en el re - la - ve

Staff 2: sea - le - gra - ba des-dea-den - tro cuan-doal fin seha-cí - a cier - to de los ni - ños e - rael gri - to que ya se vie - ne la

Staff 3: mi - cro, cal-man-doa-sí laes-pe - ra con vi - si - ras de ca - le - ra y re - ga - los a los ni - ños.

Así, el avance horizontal del desarrollo de esta pieza versará sobre la proyección y sus variaciones de las organizaciones rítmicas presentadas en el ejemplo número nueve, principalmente aquellas conformadas por Semicorcheas.

Inicio la pieza con el modo en Mi. Como sustento de base sonora las cuerdas realizan glissandos cortos y rápidos de forma aleatoria, cuya sonoridad buscan evocar y describir el “comportamiento” de una micro en donde el testigo relator viaja por caminos del campo. Esta situación es reforzada con el ingreso de los glissandos en trémolo de los timbales en el compás 10 de la pieza.. La continuidad de esta sonoridad es interrumpida por una precipitación sonora que decanta en el compás 21, que es cuando aparece la primera transportación

modal, aquella que se sitúa con el Si como fundamental. Desde allí procuro componer en función de estructuras dadas por procedimientos tradicionales específicos: inversión y retrogradación de secciones melódicas basadas en el melos del poeta por familias instrumentales, con el fin de generar una dialógica continua, lo que implica que del modo se desprenden alturas diferentes derivadas de estos procedimientos. De esta manera pretendo testimoniar musicalmente la algarabía producida por la llegada de la micro a las calles del pueblo.

A partir de ese mismo instante (Compás 21) se desprende la cuartina de semicorcheas como agrupación rítmica primaria venida de la transcripción de la oralidad mencionada.

En otras palabras, la cuartina de semicorchea, y sus derivados, será el elemento rítmico que como célula conducirá el discurso musical constantemente hacia lo venidero. El procedimiento principal del discurso es el trocado de la célula cuartina por las diferentes familias instrumentales y combinaciones tímbricas de tal manera de poner en movimiento la idea de colores instrumentales variados en el transcurso musical. Así me es posible, desde una perspectiva de la simpleza significar el paisaje a través del cual la micro se desplaza.

Como una manera de “sostener” las agrupaciones de cuartina en la orquesta, siempre que ésta aparezca, habrá otro color instrumental trinando, lo que me permite constituir un elemento unívoco de sustentación rítmica (cuartina más trino) en beneficio de evitar los posibles vacíos instrumentales entre colores.

Ejemplo N° 10. Célula cuartina trocada con sustento de trino.

The image displays a musical score for Example 10, titled "Célula cuartina trocada con sustento de trino." The score is written for a woodwind section, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. i.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl. bajo), and Bassoon (Fag.). The music is in 6/8 time and features a quartet cell with a trill support. The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 29. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide a trill support. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings provide a trill support. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

En el ejemplo se puede observar lo mencionado entre las maderas.

En la medida en que la pieza transcurre, poco a poco la instrumentación va poblando el discurso musical en un progresivo aumento de densidad, con la voluntad de colorear aquel paisaje cobrino, que mientras más cerca del pueblo, más campesino se torna. La gestualidad rítmica se divide en colores instrumentales, trinos y aumento de densidad progresiva hasta llegar al compás

42. Desde este momento me permito desarrollar los elementos acumulados previamente.

Los glisando del comienzo, aquellos que hacían parte de una atmósfera, aquí alcanzan el nivel de micro estructura presente para sostener la superposición de trinos y trémolos. Cada figuración ha de ejecutarse lo más rápido posible, dando la ilusión de una zona muy álgida, aunque en realidad la pulsación original no lo es.

Así entonces, desde el compás 42 en adelante será entendida como una zona que desarrolla los elementos presentados durante toda una sección anterior, hecho que me permite generar un momento climático en cuanto a densidad y colores se refiere (trinos, glisandos, trémolos). Los Fagotes, cornos trompetas y trombones incorporan paulatinamente el tresillo que, como la cuartina, es una agrupación característica de la declamación oral más arriba mencionada. La zona se extiende en un crescendo constante llegando en un gran tutti que resuelve de golpe al primer tiempo del compás 62.

Aquí se produce un significativo contraste que genera una nueva zona musical (Ver partitura). A tempo de tonada queda tocando el tambor (Negra 80). La tonada es un ritmo eminentemente campesino. De su pulsación y entonación el poeta popular se aferra para sus testimonios. Por esta razón, incorporo este elemento como material de desarrollo compositivo. Las cuerdas refuerzan en

legno battuto esta nueva sección en la búsqueda de una sonoridad hasta allí ausente. Un elemento nuevo percutido me permite asignar un nuevo significado a la pieza: el recuerdo del testigo, que en sus poemas le ha traspasado al pueblo sobreviviente la nostalgia del ayer.

Así los vientos sin tono comienzan a preparar el ingreso del coro (voz del pueblo) a través de un nuevo color, el suspiro y el susurro, como la “voz del recuerdo”. En el compás 70 ingresan los primeros textos en susurro. Aquí pretendo significar musicalmente el momento del recuerdo, donde el ritmo tonada, el susurro y la percusión constante del ritmo mencionado generan una nueva textura. En el transcurso de la sección, van apareciendo figuraciones melódicas en diferentes instrumentos. En el compás 81, por ejemplo, el clarinete bajo realiza un septillo, mientras que en el compás 82 la flauta da cuenta de un quintillo, etc. Estas incursiones obedecen a la voluntad de trabajar con la rítmica faltante de la dicción transcrita. Incorporar el material dado por la transcripción sub objetiva de la oralidad.

También la presencia de los elementos mencionados tienen un valor técnico: permitirle al coro incorporar esta rítmica a su memoria musical con el fin de preparar su ejecución vocal que vendrá.

Ejemplo N° 11. Incorporación de células rítmicas venidas de transcripción declamativa

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Cl. bajo), and Bassoon (Fag.). The score is written in a single system with four staves. The Flute and Clarinet parts are in the treble clef, while the Bass Clarinet and Bassoon are in the bass clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano) are used throughout. Performance instructions like 'solo 1 sillon' are present above the Flute and Bassoon staves. The score is numbered '80' at the beginning.

La sección sufre una transformación desde el compás 94, donde su calma plana y sujeta al texto se altera por la semántica del mismo, cuando la contralto solista declama en el compás anterior: “*Se alegraba desde adentro*”. Ante la presencia de este texto decidí acelerar el ritmo de tonada al de cueca, incorporando un elemento más de la zona específica, permitiéndome así apelar a significados culturales muy asumidos, con el fin de enfatizar la sección de alegría en el recuerdo. De esta manera el coro ejecuta en palmas la rítmica tradicional de la cueca, además de susurrar el recuerdo de “la micro” incorporando la rítmica de la dicción ya sugerida en la instrumentación anterior (septillos), la percusión toca el pandero como una manera de reforzar aún más la significancia cultural. Este procedimiento va evolucionando en densidad y color, pasando paulatinamente del susurro al murmullo, y del murmullo al parlato (Ver partitura).

Los vientos realizan secciones melódicas resultantes de variaciones del melos del canto a lo divino sobre rítmicas derivadas de la dicción, las cuerdas

evolucionan del pizzicato al legno battuto (que ya apareció en sección de la tonada). En el compás 105 aparece ya la voz en forma de tono, dándole un nuevo color a la textura. Voz de altura definida y entonación melódica. Esta melodía, compartida por la contralto y el bajo, también deriva del melos del cantante a lo divino, con variaciones que conducen al primer tiempo del compás 110, donde la palabra “GRITO” genera el final de este pasaje.

En tempo lento de negra 50 el pueblo (coro) testimonia que al fin “*que ya se viene la micro*” (Ver ejemplo N° 12). La orquesta presenta una calma rítmica extrema, pues así intento significar la pausa ante un vívido recuerdo. Es más, es una semantización a priori del verso declamado por la voz del bajo en el compás 119 “*calmando así la espera*”. El calderón aumenta la espera, que es interrumpida por la orquesta en pleno gritando a mayor velocidad el texto: “*con visitas de calera y regalos a los niños*” como una conclusión vérsica de lo preparado anteriormente a través de diversas texturas: he aquí la voz vívida de la oralidad puesta en movimiento por todos aquellos que participan de este testimonio (Ver partitura). En el compás 121 se inicia una coda que no es más que la reiteración del elemento “Micro” presentado al principio de esta pieza. Así como la espera de la micro fue de gran aliento, la partida es pronta. De esta manera intento semantizar los tiempos del recuerdo desde la sonoridad inmediata en la obra misma.

Ejemplo N° 12. El coro testimonia la llegada de la Micro, poniendo el andar musical en calma.

The image shows a musical score for a choir with four parts: Soprano (Sop.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (Bajo). The score is in 4/4 time and features a 'Lento' tempo marking. The lyrics are: 'Que ya se vie ne la mi oro'. The music is written in a simple, melodic style with a calm, steady rhythm.

II c- “Premonición”

EL relator dice: *Lo triste era cuando había un accidente, se daban en los procesos de la planta principalmente, y era triste. Uno siempre estaba acostumbrado a un ruido que era propio del funcionamiento de la empresa, pero cuando había un accidente, el silencio era sepulcral. Se paraba la planta.*

Esta pieza está dividida en tres secciones internas, las que se separan entre sí por espacios de silencios que asumen la función de respiraciones estructurales, con el fin de generar la ilusión de piezas independientes. Sin embargo, cada sección está íntimamente relacionada con la que le sigue desde el punto de vista del concepto semántico que es la premonición de la muerte.

La primera sección la construí como un espacio sonoro atmosférico que busca semantizar musicalmente los aspectos contextuales del relato. En otras palabras, es un momento donde la instrumentación expone un contexto sonoro que emula el molino ubicado en la planta de trabajo de los pobladores,

con un ruido constante, irresoluto, indistinguible y monótono. Así, los recursos utilizados para llevar a cabo el tránsito de esta sección son los registros bajos, que simulan el constante rotar del molino chancador de la empresa. Los cellos y contrabajos ejecutan sus sonidos más graves con el arco cargado exageradamente sobre el puente. Los trombones van apareciendo sucesivamente ejecutando sus sonidos pedales en una dinámica casi imposible de hacer. Así intento obligar al intérprete a ejecutar sonidos graves en pianísimo lo que permite una sonoridad rugosa y que colinda con el ruido. La suma de estos elementos constantes me posibilita generar una sección de una sonoridad oscura y rugosa. Sobre esta van apareciendo las maderas ejecutando progresivos multifónicos, los que van superponiéndose generando una textura muy áspera y de implicancias colorísticas que se asemejan más al ruido, creando una atmósfera sonora significativa de un envolvente constante del poblado del cobre. Esta textura se completa en el compás 66 de esta pieza llegando a una superposición de todas las maderas destinadas a realizar multifónicos, mientras cellos y contrabajos tremolan con cuerda muy cargada y el tam tam realiza un tremolo crecendo conformando un espacio sonoro de gran densidad, llegando al clímax interno de esta sección que desemboca en el compás 71 con una abrupta limpieza.

Ejemplo N° 13. Fin textura rugosa. Súper posición de multifónicos en maderas.

The image shows a musical score for four woodwind instruments: Oboe (Ob), Cor Anglais (Cor. i.), Clarinet (Cl.), and Bass Clarinet (Cl. bajo). The score is marked 'A tempo' and starts at measure 66. Each instrument part features a complex, multi-tonal texture with overlapping notes and rests, creating a 'super position' of multi-tones. The notation includes various accidentals and dynamic markings such as 'ff sempre...'. The instruments are arranged in a vertical stack, with the Oboe at the top and the Bass Clarinet at the bottom.

A partir del compás 71, las cuerdas frotan constantemente las cuerdas sin tono, asemejando una vuelta a los campos cercanos donde el viento da cuenta de la calma oculta que aún puede sentirse en aquellos parajes. El oboe canta una melodía muy tranquila, cuya función es preparar la entrada del coro, el cual interpreta el texto que da vida a esta pieza, compartiendo los espacios de dicción entre el canto, el palatto y la declamación. Cabe destacar que las secciones rítmicas de declamación y parlatto están extraídas de la transcripción del relato. Al concluir la primera intervención del coro (masculino), en el compás 91 vuelven a sonar elementos dichos anteriormente, como la cuerda exagerada y multifónicos, esta vez sumando el texto del coro.

Esta situación se debe a la voluntad de ir expresando musicalmente lo que el texto va narrando en su lírica: *“uno siempre estaba acostumbrado a un ruido que era propio del funcionamiento de la empresa”*.

Luego el coro reitera la idea textual, el tambor entra tremolando asumiendo la función anterior del tam tam, llevando el discurso hacia un destino de cierre, lo que se cumple en el tercer tiempo del compás 104 de esta pieza; donde un silencio acalla los elementos participantes del pasaje, dejando como hilo de unión un contrafagot que recuerda el constante registro bajo de la sección. Finalmente, un solista perteneciente a la cuerda del bajo, declama: “*el silencio era sepulcral*”, dando fin a esta primera sección (Ver partitura).

La segunda sección es netamente instrumental. Desde el punto de vista horizontal, en tanto comportamiento rítmico, funciona como una pieza que se estructura discursivamente con los elementos venidos de la transcripción del relato dicho primero por el narrador y posteriormente por el coro.

Ejemplo N° 14. Transcripción de testimonio desde la audición sub objetiva. Negra sesenta (aprox)

Lo tris - te e - ra cuan - do ha - bi - aun ac - ci - den - te, se
da - ba en los pro - ce - sos de la plan - ta prin - ci - pal - men - te, ye - ra tris - te.
U - no siem - pres ta - ba a - cos - tum - bra - do a un rui - do que e - ra pro - pio del
fun - cio - na - mien - to de la em - pre - sa, pe - ro cuan - do ha - bi - aun ac - ci - den - te
Declamando
El silencio era sepulcral.
el si - len - cio e - ra se - pul - cral.

Al venir de la oralidad, los instrumentos destinados a “predicar” esta dicción son los de viento, dado su semejanza con el elemento **aire** presente en la voz humana. En cuanto a las **alturas utilizadas**, éstas provienen de la organización horizontal de los sonidos salidos teóricamente desde los multifónicos más los sonidos largos (graves) presentes en la primera sección.

En otras palabras, son las mismas alturas participantes de la primera sección las que son “dichas” por la rítmica planteada en el ejemplo catorce, esta vez en diferentes registros. Es decir, un sintagma compuesto desde las alturas venidas de la resultante sonora de lo anterior, sobre el cual se construye un breve discurso con la rítmica mencionada y que a su vez será sometido a las prácticas tradicionales de la composición: Utilización directa, inversión, retrogradación e inversión de la retrogradación.

Ejemplo N° 15. Sintagma resultante primera sección, sobre el cual se construye la segunda sección.



Así entonces, en esta sección combino el parámetro altura y el parámetro duración a través de procedimientos tradicionales, sometiéndolos a un constante juego de matices. Está estructuralmente dividido en 7 pasajes.

1.- Pasaje de registros bajos, como continuidad de sección anterior. Se combinan los instrumentos de manera que permitan descender y ascender con naturalidad. Las alturas del sintagma son “dichas” por los instrumentos mencionados ocupando la rítmica de la oralidad de manera integral desde el compás 106 al segundo tiempo del compás 111 (Ver partitura).

2.- En este pasaje se mantiene la instrumentación del anterior. Aquí se predica la retrogradación compás por compás del pasaje que le antecede esta vez ascendiendo poco a poco en el registro. Esto transcurre entre el tercer tiempo del compás 112 hasta 12 al segundo tiempo del compás 116 (Ver partitura).

3.- En este tercer pasaje las maderas toman sus registros agudos y sobre agudos para contrastar con la sección anterior. EL pasaje se construye mediante la inversión del primero y segundo pasajes, además de irse imitando a la 4 inferior (la cuarta propia del modo original). Éste versa entre el segundo tiempo compás 117 a tercer tiempo del compás 125 (Ver partitura).

4.- En este pasaje, al alzar del compás 126, entra la trompeta en registro agudo para sumar un nuevo timbre que además servirá de unión sonora con la sección siguiente. Aquí procedí a retrogradar compás por compás toda la música

compuesta como tercer pasaje Esta nueva versión del sintagma distribuido en los diferentes timbres, transita desde el cuarto tiempo del compás 125 al tercer tiempo del compás 133 donde se inicia una precipitación cuyo objetivo es preparar, desde la percepción auditiva, la irrupción de la familia de los bronces (Ver partitura).

5.- En este quinto pasaje ingresan los bronces para contrastar colorísticamente la sección anterior. Aquí se predica nuevamente la música desde el origen del primer pasaje, aunque esta vez se imita en los instrumentos bajos pero sometidos al procedimiento de inversión a la cuarta inferior de manera de desarrollar más aún el material trabajado. Este pasaje va desde el primer tiempo del compás 135 al cuarto tiempo del compás 141 donde, como una manera de equilibrar la participación de los bronces con respecto a las maderas, lo reitero de manera íntegra, y a su vez comienzo una condensación de materiales compositivos destinados a ir agotando los elementos dichos con el fin de iniciar el camino hacia el final (Ver partitura).

6.- Este pasaje es una extensión de la participación de los bronces en tanto colores, y se construye como una reiteración del segundo pasaje más arriba explicado esta vez condensado a la simple articulación del sintagma. Se extiende desde el primer tiempo del compás 142 hasta segundo tiempo del compás 145 (Ver partitura).

7.- Corresponde al pasaje final de la segunda sección de “La Premonición”. Aquí vuelven a sonar los instrumentos iniciales en combinatoria con los actuales, es decir, se produce una dialógica tímbrica nueva dado la presencia de las maderas y bronce al mismo tiempo, sin afectar la densidad. Esta vez el procedimiento radica en la predicación de las secciones rítmicas elegidas más comunes con el fin de ir condensando los elementos dichos. Hacia el final se da paso a la declamación final de la “oralidad instrumental” a los instrumentos de registro más bajo, fagot, clarinete bajo y contrafagot. Produzco un despoblamiento sonoro destinado a “declamar” instrumentalmente el último texto testimonial *“el silencio era sepulcral”* (Ver partitura).

La tercera sección da cuenta del título de esta pieza, “Premonición”. En ella un coro de voces blancas entona a capella un coral cuyo texto lo escribí a partir del recuerdo de una historia narrada por mi madre, respecto de la muerte de un obrero vecino acaecida en enero de 1965. Éste narra la historia de un hombre, que poco antes de la tragedia fallece en las faenas mineras. Desde una mirada poética composicional esta sección me permite “limpiar” el rango sonoro planteado en las dos secciones anteriores e introducir al oyente en un momento de aflicción emocional que antecede la tragedia que se avecina.

La situación rítmica se plantea mediante un intento de estructuración sintagmática que sea acorde a la dicción normal del texto. Mientras que el plano armónico se basa en el establecimiento de un discurso modal correspondiente al Eolio en Re, el cual se relaciona íntimamente al modo original (Jonio en Fa) dada su relación escalar. Desde el punto de vista estructural la sección se establece mediante una forma canción binaria sobre la que se posa el relato. De esta manera me es posible simplificar el discurso en pro de la claridad en cuanto comunicación del texto se refiere (Ver partitura).

Así pues, indico aquí las funciones estructurales del texto en tanto forma se refiere:

A1.- *“Bajo el umbral del corazón laten los sueños de lo que fue, un hombre que partió un día tras el sol y en la mirada fe y amor.*

A2.- *En los rincones del hogar vive la ausencia del que partió, brota una lágrima cargada de dolor... se la lleva un rayo de sol.*

B1.- *Con la esperanza del que sueña y en la memoria el dulce amor, en el pecho una flor tesoro de jazmín... camina rumbo al porvenir.*

B2.- *En las entrañas de la tierra parió la muerte su verdad, el cielo no brilló para el trabajador pesar y lágrimas...cobre y dolor.*

A1´.- *Bajo el umbral del corazón laten los sueños de lo que fue, un hombre que partió un día tras el sol y en la mirada fe y amor, un hombre que partió un día tras el sol donde su vida se apagó”*

Ejemplo N° 16. Estructura del coral.

A		B		A
A1	A2	B1	B2	A1'
<p>Concebida como primera estrofa.</p> <p>En eolio en Re</p>	<p>Concebida como segunda estrofa.</p> <p>Reiteración melódica.</p>	<p>Concebida como frase contrastante de desarrollo.</p> <p>Pasa por Jonio en Fa.</p>	<p>Concebida como profundización del desarrollo.</p> <p>Situación climática.</p> <p>Transita hacia eolio en Do.</p>	<p>Concebida como re exposición más coda que cierra el coral.</p>

III- Tercer Momento

El tercer Momento de esta obra está compuesto por tres piezas diferentes, las que articuladas dan cuenta del evento referido al terremoto del 28 de Marzo de 1965, y de las implicancias emocionales vividas inmediatamente después del mismo. “La Tragedia”, “El Valle de la Muerte” y “La Noche Triste” son los eufemismos con que los sobrevivientes se refieren al episodio vivido, entendiéndolo como un solo recuerdo que engloba tres sensaciones diferentes: El terremoto, la desolación después del mismo, y la noche que le sigue. De ahí entonces emerge la estructuración de este momento y los títulos de las piezas que lo conforman.

Es importante mencionar que la articulación de las tres piezas está dada tanto por el carácter sonoro de las mismas, como por la continua aparición de los diferentes testimonios textuales que personifican las emociones de los sobrevivientes mediante una constante presencia coral y solista. También el texto, cuando no está “dicho”, se presenta como irrigación semántica de las situaciones musicales transcurridas. De esta manera el texto en sí sostiene el andamiaje constructivo del discurso musical en tanto flujo y estructura se refiere y se sitúa como estructura profunda -como en toda la obra- en cuanto a presencia como en ausencia de sí mismo dada su irrigación significativa.

III a- La Tragedia

Con respecto a la presente pieza, es importante mencionar que todo lo que aquí compuse obedeció a un plan fijado a priori, pues me fue sumamente necesario establecer puntos específicos de orden, ya que debía aquí testimoniar un suceso de repercusiones específicas:

- Aparición del poeta popular con su guitarra transpuesta y su canto.
- Establecer una representación sonora del concepto “Relave” y sus arremetidas, el cual fuese identificable de manera sencilla desde la audición.
- Establecimiento de capas sonoras contrastantes desde la orquestación, que me permitieran generar situaciones composicionales dialógicas y alternas en la búsqueda de una representación musical de la tragedia.
- Establecer situaciones musicales aleatorias sobre las cuales representar el valor único de un momento vivido.
- Incluir el coro como recurso de testimonio respecto a los sucesos que van ocurriendo en el transcurso de la pieza.

Así pues, esta música comienza con la tercera aparición del poeta en escena, a la manera de introducción de la pieza. Aquí el poeta se posiciona de su carácter de testigo en esta temporalidad poética alterna que representa su presencia: aquella que recuerda los sucesos ocurridos en el momento mismo de la tragedia desde un hoy constante en el recuerdo del pueblo.

Atendiendo entonces a los requerimientos planteados, decidí “representar” mediante la sonoridad orquestal el comportamiento del terremoto, tomando como punto de partida los registros típicos de un evento de esta naturaleza (sonoridades graves y profundas) y la movilidad que, a mi entender, presenta un aluvión de características dramáticas como el del relave de 1965; esto es, la presencia constante de continuas alternancias de un “**avance**” de lodo sobre un poblado el cual va poco a poco desapareciendo frente a los ojos de los testigos. Esta situación sonora la denominé “**Relave**”.

El “Relave” está compuesto como una masa sonora en forma de “capa” de dinámicas contrastantes que aparecerá constantemente “cubriendo” los eventos sonoros alternos de la pieza, dejando como primer plano auditivo el “Relave” por sobre cualquier otro elemento, presentando breves secciones climáticas sonoras que se desvanecen y vuelven a nacer en la medida en que avanza. Esta capa principal está representada inicialmente por la yuxtaposición del clarinete bajo, el fagot, el contrafagot, los trombones y la gran cassa en un constante tremolando de movilidad dinámica.

La presentación de este material comienza primeramente, como inicio del terremoto, sobre el canto del poeta al alzar del cuarto tiempo del compás 14 mediante el ingreso de un suave tremolando en la gran cassa que poco a poco va creciendo hasta el compás 28, donde el coro da cuenta de una primera sensación de horror mediante secciones aleatorias de sollozo. Allí comienza la tragedia (Ver partitura).

Ejemplo N° 17. Ingreso Gran cacica sobre canto de poeta. Inicio del terremoto.

The image shows a musical score for three parts: Gran Cassa, Guit., and Bar. The score is divided into two systems, each starting with a double bar line and a measure rest.

System 1 (Measures 13-28):

- Gran Cassa:** Starts with a measure rest at measure 13. The notation shows a tremolo that begins at measure 14 and grows in intensity, marked with *ppp* and *pp*. A dynamic marking of *ppp* is also present at measure 28.
- Guit.:** Plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bar.:** Sings the lyrics: "y con sus tro se bor. Las la de cas yel es te ro de ca dá ver se cu bre nos." There is a dynamic marking of *f* at the start of the second line of lyrics.

System 2 (Measures 27-32):

- Gran Cassa:** Continues the tremolo, marked with *ppp*, *pp*, and *p*.
- Guit.:** Continues the rhythmic accompaniment.
- Bar.:** Sings the lyrics: "con mí qui nas se mo vie ron el lo do cidel a lu vión". There is a dynamic marking of *f* at the start of the lyrics.

Entre el compás 28 y el 32 se produce un nexo que incluye, como ya está dicho, eventos sonoros que representan el sollozo, además de interjecciones percutivas cuya función es preparar la construcción de la primera capa del "Relave". Como una manera de acotar la información, me referiré a los

procedimientos técnicos de las alternancias sonoras de la pieza por sobre la descripción de la misma.

Atendiendo a lo dicho anteriormente, es importante mencionar que cada vez que la capa “Relave” aparece, poco a poco va engrosada en su textura por la suma de otros instrumentos de similares características, tales como los cornos, timbales, platillos suspendidos, violonchelos, contrabajos, etc. de tal manera de producir una orquestación en forma de diente con el fin de conducir la sonoridad hacia un clímax final basado en una textura gruesa y de gran densidad que dará paso a una restricción casi total del campo sonoro para destacar el dramatismo de la situación. Basado en los relatos de los sobrevivientes, me propuse presentar tres “arremetidas” de esta capa, representando así los tres momentos en que el relave se desborda sobre el poblado de “El Cobre”.

Primera Arremetida: Se produce entre el compás 33 y el 46. En este pasaje la orquestación se va engrosando paulatinamente en cuanto a su densidad por medio del encadenamiento y yuxtaposición creciente del Clarinete bajo, fagot, contra fagot, Cornos, trombones, tuba –todos sobre alturas bajas- gran cassa, platillos y tambor militar cubriendo la capa alterna dada solamente por el coro (será explicado más adelante) hasta llegar a una primera decantación sonora donde inmediatamente se inicia la construcción de la segunda arremetida en el compás 47.

Segunda Arremetida: Esta se inicia en el compás 47 por sobre la capa contrastante iniciada ya por los violines, quienes presentan su material en intersección con la arremetida anterior (será explicado más adelante). En este pasaje el coro mantiene su función testimonial, sobre un texto que comunica una cotidianeidad que está siendo arrasada por el lodazal. El material “Relave”, entonces, vuelve a construirse sobre la técnica de la acumulación en tanto densidad y, por ende, sonoridad. Es importante mencionar que este pasaje es extenso dado su carácter de desarrollo de materiales composicionales, por lo que su decantación se produce entre el compás 47 y el 96. Este último compás es el momento en que culmina la segunda arremetida y comienza la construcción de la tercera y última de ellas (Ver Partitura).

Tercera Arremetida: Esta se inicia en el compás 96 de la pieza, al mismo tiempo en que finaliza la arremetida anterior. En el presente pasaje el coro permanece como elemento estructural que articula las capas contrastantes, esta vez construidas entre la percusión (será explicado más adelante) y el material “Relave”. En la medida que el pasaje avanza los elementos aparecidos en las arremetidas anteriores comienzan a ser parte del discurso dada la voluntad de engrosar la sonoridad mediante la conjunción de materiales composicionales en la búsqueda de crear un clímax sonoro de transcurso – movimiento horizontal- de mayor envergadura que me permita representar el

caos y el terror del final del pueblo. Así pues, la tercera arremetida culmina en el compás 140 de la pieza (Ver partitura).

Ejemplo N° 18. Extracto superposición final de capas entre compases 136 y 140.

The image displays a musical score for Example 18, an extract showing the final superposition of layers between measures 136 and 140. The score is written in a complex, multi-staff format. The instruments listed on the left are Flg (Flute), Cflg (Clarinet), Coros I y III (Coros I and III), Coros II y IV (Coros II and IV), Tpt 1 y 3 (Trompa 1 and 3), Tbn 2 y 4 (Trompa 2 and 4), Tbn 3 y 5 (Trompa 3 and 5), Tbn 6 y 8 (Trompa 6 and 8), and Campana (Bell). The score is written in a complex, multi-staff format with various dynamics and articulations. The Flute part has a long, sustained note with a dynamic marking of *f* and a breath mark. The Clarinet part has a series of notes with a dynamic marking of *f*. The Coros parts have various dynamics and articulations, including *f*, *p*, and *sfz*. The Trompa parts have various dynamics and articulations, including *f*, *p*, and *sfz*. The Campana part has a series of notes with a dynamic marking of *f*. The score is written in a complex, multi-staff format with various dynamics and articulations.

Como ya está dicho, en contraposición y contraste a la capa sonora denominada “Relave”, presento, por cada arremetida, una capa alterna que pretende representar lo “enterrado”, por lo que cada capa contrastante es cubierta constantemente por la principal. Esta situación permite, a mi entender, la significación poético musical del carácter sepulcral del episodio comunicado mediante el discurso de la pieza.

A nivel orquestal, estas capas aparecen como elementos contrastantes entre sí, para reflejar en el discurso la heterogeneidad de situaciones ocurridas durante la tragedia, y a su vez permitir la generación de elementos y materiales de desarrollo propios de una composición musical.

Capa Alternativa Primera Arremetida: La primera capa alterna está a cargo del coro que va “Testimoniando” su cotidianeidad en el pueblo, pero que poco a poco es cubierto por la sonoridad del “Relave”, sepultando la voz de una parte de aquellos que dan vida al sitio en cuestión. Se caracteriza principalmente por la presencia de elementos de técnicas llamadas extendidas como el sollozo, el parlato y el grito, como elementos que, a mi entender, permiten infundirle mayor dramatismo al pasaje. Se produce entre el compás 33 y el 46.

Ejemplo N° 19. Final primera capa Alternativa.

The image displays a musical score for a vocal ensemble. It consists of six staves. The top two staves are for Soprano (Sop.) and Alto (A.), the middle two for Tenor (T.) and another Alto (A.), and the bottom two for Tenor (T.) and another Alto (A.). The lyrics are: "pe ro tran qui la!!", "to des son co no ci a mon!!", "Mo nó to ra", "si dar ra tran qui la!!", and "to des son co no ci a mon!!". The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and performance instructions like "Pulsan ff y coros sollozando". The music is written in a 2/4 time signature.

El ejemplo aquí presentado resume la inclusión de las técnicas extendidas de la voz en combinación con la acción de canto tradicional en tanto voz llena se refiere. El material vocal pretende la generación de dramatismo en cuanto comportamiento sonoro y discursivo.

Capa Alternativa Segunda Arremetida: La segunda capa alterna se produce entre el compás 47 y el compás 96. Está primeramente a cargo de los violines que presentaran un material ya presente en la obra atendiendo a la repercusión de la memoria del oyente. Se trata de los glisando cortos y rápidos que, como contraste a la sonoridad del material “Relave”, están puestos en el registro agudo de los instrumentos. A esta sonoridad se le suman, primero, los trémolos cortos de los violines segundos, y segundo, las maderas, cuyo comportamiento se basa en la movilidad sobre la rítmica dada de la transcripción subjetiva en tempo natural de los testimonios dados por el coro.

Ejemplo N° 20. Trémolos agudos en violines que hacen parte de La Segunda Capa Alternativa.

The image shows a musical score for three violin staves, labeled I, II, and div. The score is written in treble clef and includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*. The notation features rapid tremolos and glissandi, with some notes marked with accents and slurs. The staves are separated by vertical bar lines, and the overall layout is clean and professional.

Es importante mencionar que la gestualidad de las maderas está basada en los giros melódicos planteados originalmente por el poeta popular. En esta sección ocurren eventos propios de un discurso musical, esto es, contrastes colorísticos, alternancia de voces, alternancia de densidades, etc.

En esta capa el coro se encarga de evocar y comunicar al oyente los recuerdos de situaciones que se mantienen en la memoria de las víctimas, referidas siempre a la vida del minero y campesino en el Cobre. Poco a poco esta sección es cubierta –análogamente a la anterior- por la capa principal, esta vez engrosada en su orquestación dando cuenta así de la segunda arremetida del “Relave”.

Capa Alterna Tercera Arremetida: Se produce entre el compás 96 y el 140 numerados en la partitura. Está a cargo de la percusión. En ella construyo un discurso horizontal utilizando la rítmica originalmente planteada por las maderas en la sección anterior. Así, desde el punto de vista compositivo, procuro generar situaciones orgánicas de construcción que me permitan articular las diferentes situaciones sonoras desde el dominio estructural. Ver ejemplo en la siguiente página.

Ejemplo N° 21. Inicio de Tercera Capa Alternativa. Esta vez a cargo de la percusión.

The image shows a complex musical score for a percussion ensemble. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Tamb, PIRC 1, Plat. splash 40", Plat. China 12", PIRC 2, Plat. Ride 26", Tom Tom, Congero, Plat. China 10", Tamb. mil, PIRC 3, and Temple Blocks. The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings (pp, p, f, sf, mf), and articulation marks. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple notes or rests. The overall structure is dense and rhythmic, typical of a percussion-driven musical piece.

Este tercer momento –alternativo al principal que es el “Relave”- me permite contrastar radicalmente la sonoridad traída hasta ahora, lo que, a mi entender, permite generar una breve distensión en tanto planos auditivos se refiere. Sin embargo, el trayecto compositivo nuevamente será dominado por la tercera venida de la capa principal, la que adquiere esta vez, una textura de gran densidad, llevando el plano auditivo a un tutti de sonoridad extrema, representando así la venida final del aluvión que hace desaparecer todo rasgo de vida, pues, además, esta tercera venida está solidificada por la presencia independiente del coro al cual se le indica una sección aleatoria de comportamiento vocal, de intenciones declamatorias e intensidades contrastantes (Ver partitura compás 116).

Esta música desemboca en una restricción total del campo sonoro donde solo queda una solista en situación de lamento –compás 141- generando un lamento de doble función:

1.- establece un anticlímax de características dramáticas.

2.- Permite limpiar la sonoridad acumulada en la pieza hasta este momento, para concatenarla con la pieza siguiente.

De esta manera “La Tragedia” está compuesta por la contante interacción y enfrentamiento de Capas sonoras alternas. Con este procedimiento pretendo significar musicalmente el horror del desborde de 1965 en lo que comportamiento emocional y físico se refieren.

III b- El valle de la Muerte

Compuse esta pieza como una manera de plasmar en la obra los relatos y sensaciones inmediatas de quienes sobrevivieron a la tragedia. En otras palabras, es una propuesta sonora de mi impresión personal respecto del sitio siniestrado toda vez que oigo los relatos referidos a los instantes vividos post terremoto. Está escrita en tres secciones, donde la primera y la última se caracterizan por su escasa orquestación, ya que prima en ellas una sonoridad aletargada y grave a cargo solo del corno inglés –en la primera- y el oboe –en la tercera- , con el fin de generar una situación sonora de evocación de un “Algo” desamparado y desértico, donde el texto del solista o coro son los únicos vehículo de expresión comunicadora testimonial. En la sección inicial, incluso, suena una campana como una manera de acrecentar el carácter dramático de

la situación –ya que aquel 28 de marzo la campana de la iglesia no dejó de sonar- pues aquí el texto del solista y el coro relatan la experiencia vivida de algunos entrevistados, como si estuvieran experimentándolo una vez más; algo así como traer al presente un recuerdo vívido pero incoloro.

Ejemplo N° 22. Inicio “Valle de la Muerte” a cargo de la Campana y el Corno Inglés.

La sección central es la que presenta mayor movilidad desde el punto de vista de los materiales de composición. Podríamos decir que es la sección contrastante ubicada entre dos similares. Así, desde el punto de vista de la Macro estructura “El valle de la muerte” es una gran ABA.

Ejemplo N° 23. Comportamiento Macro estructural de “El Valle de la Muerte”. Ver Partitura.

A	B	A
Entre el Compás 1 y el compás 17. Sección a Cargo del Corno Inglés, campana y solista declamador.	Entre el compás 18 y el compás 74. Sección de mayor movilidad composicional. Alternancia coro, solistas, orquesta. Desarrollo gestual, técnicas extendidas y desarrollo literario.	Entre compás 75 y compás final. Retorno al despoblamiento orquestal. Sección a cargo del oboe y solista cantante – recitante (Bajo).

En la sección central los instrumentos de la orquesta van intercalando un gesto musical que está compuesto rítmicamente desde las expresiones orales testimoniales –que se caracterizan por el sietecillo y seisillo visto en secciones anteriores- y que esta vez son llevados a un conjunto de alturas que combinan la quinta (cuarta invertida) y el semitono que son los intervalos que he utilizado como elementos sonoros ya a estas alturas de carácter estructural, tanto en el campo horizontal como en el vertical (re- la sib –sol- fa#-do#-do-si); dicho gesto se va presentando en diferentes versiones –aún privados de alturas en las percusiones- y se constituye en el motor de movilidad rítmico – melódico de la sección. Todo esto ocurre sobre una textura base conformada por las cuerdas en stacatto con legno batutto lo más rápido posible sobre notas cualquiera, lo que, a mi entender, da la impresión de un desorden sonoro, semantizando así la idea de generar una situación que busque el orden en el caos, los gestos melódicos sobre las cuerdas. Algo así como intentar volver a cierta normalidad sobre el valle mortuorio (Ver partitura).

Ejemplo N° 24. Presencia de gesto motor mencionado, esta vez en las maderas.

The image shows a musical score for woodwinds, specifically focusing on the woodwind section. The staves are labeled from top to bottom: Oboe (Ob.), Cor Anglais (Coro. I.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. bajo), Flute (Flut.), and Clarinet Bass (Cl. bas.). The score is written in a 2/4 time signature. A vertical line is drawn through the score, indicating a specific point in time. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are present. The score illustrates the 'gesto motor' mentioned in the text, which is a rhythmic motif composed of eighth and sixteenth notes, often appearing in groups of seven or six.

En relación al texto utilizado en la sección central en el coro, se refiere principalmente al **recuerdo de la tragedia**, por lo que mantiene su dicción natural de testimonio, y se complementa con los elementos orquestales anteriormente descritos. Así, el devenir discursivo de la sección en general se basa en la complementación de elementos textuales, rítmicos y colorísticos cuya única función es poner sobre relieve el texto que comunica lo sucedido.

Esta situación se mantiene en toda la sección, aunque en el compás 47 me permito variar la textura representativa del caos, solo con la voluntad de generar situaciones musicales de desarrollo compositivo. Así, el legno batutto es reemplazado con un glisando de armónicos en las cuerdas, apoyados por un plano sonoro grave dados por las maderas que se liberan en agrupaciones melódicas reiterativas lo más rápido posible, estableciendo un comportamiento granular que da cuenta de este caos en proceso de orden (Ver partitura).

Los gestos del sietecillo y seisillo aún se mantienen en los planos audibles superiores aunque con una espacialidad mayor, con el fin de mantener el gesto motor en el discurso. El coro sobre un registro grave relata el dramatismo de imaginar a la gente viva enterrada sin poder ser rescatada.

La sección media entonces, se encamina mediante precipitaciones breves dados por acentos orquestales, en constante alternancia con la textura granular mencionada, además de la acción coral y un crescendo por

acumulación, hacia una distensión completa donde toda la orquesta declama la palabra “Lodo” a gran intensidad, lo que permite finalizar la sección media y enlazarla de inmediato con la parte final de la pieza, donde, como ya está dicho, el oboe retorna a la vastedad del valle de la muerte, permite la comprensión del auditor de la liberación tensional acumulada, y donde un solista lamenta saber que ya no puede conformarse con nada, pues todo se ha perdido bajo el terrible lodazal.

III c- La noche triste

Pieza final de la obra. Esta música no persigue fines cadenciales, ni busca enarbolarse como un gran final. Es simplemente la musicalización subjetiva de una emoción personal surgida toda vez que imagino aquella primera noche después de la tragedia.

En el inicio de esta pieza las cuerdas se manifiestan como breves incisos generados por cortos movimientos glisados en un registro sobre agudo, en la búsqueda de generar angustia mediante la continuidad incansable de una textura incisiva. Tanto así que elaboro un divisi total en los violines donde este gesto alcanza su independencia total en un cuadro aleatorio, lo que me permite constituir la angustia mencionada en un espacio sonoro unívoco y, a mi entender, contundente.

Ejemplo N° 25. Cuadro aleatorio en divisi Total en los violines. Situación destinada a generar angustia.

1:30"

DIVISI TOTAL

Vln. I

Vln. II

p

p

sempre

En esta sección cada violín es un solista. Cada uno entrará irregularmente completando la música de este módulo.
 El director se encargará de dar las entradas a cada intérprete de manera individual, seguido e irregularmente, por lo cual no podrán entrar dos violines al mismo tiempo.
 Una vez que cada violín termina su entrada no debe dejar de tocar, por lo que deberá repetir el módulo tantas veces sea necesario hasta el corte del director.
 Al repetir el módulo seguirá la lógica del crescendo por lo que siempre la intensidad será mayor. Desde el inicio del módulo hasta la entrada de los celos deben pasar 1:30".

En el compás 13 escrito en la partitura, se produce el ingreso de violonchelos y contrabajos alternos a la textura del divisi de los violines, lo que sugiere la presencia de un plano soterrado, donde una melodía en el registro grave me permite contrastar la angustia generada, con el objetivo de preparar el ingreso de la voz del poeta para su despedida (pie final), y así construir, además, un discurso musical de carácter narrativo.

Ejemplo N° 26. Ingreso de Violonchelos y Contrabajos en contraposición a divisi de violines.

Módulo 13 Sempre Divissi total

Violines I y II (os)

pp sub

molto vibrato

Vc.

ff

molto vibrato

Cb.

ff

rit.....

rit.....

En el compás 23, y sobre esta ambivalencia producida entre violines y la dupla Violonchelo – contrabajo, el poeta declama su texto a la manera de un recitante. Luego toma su guitarrón y canta su última décima. Cada descanso del canto es respondido por la presencia melódico rítmica que recuerdan los gestos presentados en “La Tragedia” y en “El valle de la muerte” por parte de las maderas, con el fin de traer a la memoria del oyente situaciones que ocurrieron y que permiten afianzar la unidad de la obra en la mente de quien la escucha.

Ejemplo N° 27. Gestualidad que se alterna con canto dado por poeta popular.

The musical score for Example 27 consists of five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), followed by two staves for Clarinet (Cl.), a staff for Tom toms perc 2, a staff for Guitarrón en Fa Mayor, and a staff for Cantor Popular. The score is in 2/4 time and begins at measure 33. The Oboe and Clarinet parts feature complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *f* and *p*. The Tom toms part provides a rhythmic accompaniment. The Guitarrón part has a steady, rhythmic accompaniment. The Cantor Popular part features a vocal line with lyrics: "Al dar hoy por ter mi na do yel re la to des tahis to ria".

Estas situaciones musicales se mantienen en el discurso de la pieza hasta llegar a un final simple y sencillo. De esta manera el recuerdo del 28 de Marzo de 1965 se queda en la escucha y en la emoción como la continuidad de una tradición permanente en la memoria colectiva del pueblo auditor.

Ejemplo N° 28. Verso final de la obra, a cargo del cantor popular.

The musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line with a fermata over the final note and a 'lv' marking above it. The bottom staff is a rhythmic accompaniment with lyrics: 'Con si ga me la glo ria y con nues tro se ñor'. The lyrics are aligned with the notes in the bottom staff.

10- CONCLUSIÓN

Desde muy temprano en mi vida musical, la idea de cantarle a la tragedia de El cobre se posicionó en mi mente casi como una misión artística obligada, tanto más cuanto que crecí rodeado de relatos que determinaron el devenir vital de mi contexto familiar. Los valores y experiencias trazadas al interior de mi hogar siempre se vincularon a este suceso trágico, pues desde aquel evento se forjaron los destinos y sentires de mi familia entera. De esta manera mi “Cantata El Cobre” es la concreción consciente de un anhelo personal de llevar a cabo un proyecto compositivo que intenta posicionarse como un testimonio estético de un suceso trágico específico. Así pues, el concepto “testimonio” se transforma en el objeto primordial sobre el cual se sitúa un relato de características emocionales, transformándose entonces en la estructura profunda de mi discurso músico – poético.

Considerando lo anterior, me es posible afirmar que el “texto”, en su génesis oral, se transforma en el recuso dialéctico que irriga la obra en sus diferentes planos significativos, siendo entonces el motor vehicular que dota de sentido a lo que la obra comunica, ya sea por sus características semánticas o bien por aquellas que dicen relación con el rol de concatenación sintáctica. A mi entender esta situación permite el establecimiento de parámetros estéticos musicales en tanto emocionalidad, dicción, sintaxis, intención y comportamiento compositivo del transcurso discursivo y sonoro de la obra.

Es importante mencionar que, para mí, las influencias musicales que existen en el compositor aparecen de manera natural al momento del trabajo creativo. En efecto, mi vínculo íntimo con la música tradicional folclórica, y su potente presencia en mi pueblo natal, me llevaron a integrar el testimonio popular de los hechos relatados en la obra; de esta manera la presencia del cantor a lo humano y sus décimas integra de manera natural el cuerpo de este trabajo, resolviendo así la ineludible necesidad de la voz testigo de los acontecimientos testimoniados, desde un lenguaje que es propio del pueblo siniestrado, transformándose, además, en la fuente primordial de los recursos compositivos utilizados.

Cantata El Cobre, 28 de Marzo de 1965, entonces, es un trabajo que da cuenta de mis cavilaciones como compositor, referidas éstas a la necesidad de establecer en mi poética una estructura profunda conceptual que irrigue desde el interior los diferentes procedimientos que se ha de realizar en la medida en que la obra avanza, considerando siempre la importancia de las influencias vitales presentes en mi interioridad. Producir situaciones significativas para el auditor desde la emocionalidad del relato, situándose éstas en testimonios venidos de la oralidad –cuando existe el texto-, cuyo sentido se captura en la pura duración del decir. Vincular el arte que se pueda producir, con la historia y los sucesos determinantes de la cultura que rodea al creador.

Finalmente, en esta obra pongo en movimiento mis convicciones artísticas relacionadas con el deber ser al interior de un contexto determinado, en circunstancias determinadas para la composición de un trabajo, o conjunto de trabajos que se enmarquen en el contexto histórico social del lugar habitado. En otras palabras, la razón del artista, para mí, radica en su deber para con los sucesos que le son colindantes toda vez que hacen parte de la memoria de su lugar de desarrollo artístico.

11- BIBLIOGRAFÍA

ARANCIBIA ARREDONDO, Ximena. 2003. UN PUEBLO HUNDIDO A LOS PIES DEL RELAVE. Investigación Histórica sobre la tragedia de El Cobre, Sucedió el 28 de Marzo de 1965, en el mineral El Soldado. Seminario de Título Profesor de Historia Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación. Valparaíso. Chile.

ASTORGA ARREDONDO, Francisco. 2000. Canto a lo Poeta. Revista Musical Chilena [online], vol. 54 n194. Santiago. Chile.

BOULEZ, Pierre. 1981. "Sonido, verbo, síntesis"; "Decir, tocar y cantar". De "Puntos de referencia". Editorial Gedisa S.A. Barcelona, España.

BOULEZ, Pierre. 1990. "Sonido y Palabra"; "Construir una improvisación". De "Hacia una estética musical". Ávila Editores Latinoamericana S.A. Caracas, Venezuela.

CARRERE OETINGER, Cecilia. 2000. Música y texto en la Composición Chilena de tradición escrita actual. Revista Musical chilena [online], vol. 54, n. 194. Santiago, Chile.

DUQUE SAITÚA, Damián. GUTIÉRREZ FUENTES, Paulo. 2006. Canto a lo Divino, la llave del cielo. Revista Chilena de Antropología Visual [online], vol.7. 136/152 pp. Santiago. Chile.

ECO, Umberto. 1962. Obra Abierta. Seix Barral.

GERRERO, Juliana. 2013. La Cantata: El Cruce entre lo culto y lo popular. Revista Musical Chilena [online], vol.67, n220. Santiago. Chile.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2010. Fernando García y Pablo Neruda, América Insurrecta, 1962. Guía Auditiva de Música Chilena del Siglo XX [online]. Santiago, Chile.

MARTINEZ ULLOA, Jorge. 2003. "Elementos analíticos de la obra musical de Fernando García". Revista musical chilena [online], vol.57, n.200. Santiago, Chile.

SAUVALLE ECHEVERRÍA, Sergio. La guitarra Tradicional. Afinaciones Transpuestas. Página online personal <http://myslide.es/documents/historia-de-la-guitarra-sauvalle.html>

TORRES, Rodrigo. 1983. Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena. Tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Musicología, Santiago, Universidad de Chile: Facultad de Artes. Profesor guía: Luis Merino.

RAMOS RODRÍGUEZ, Diego. 2012. Partiels, de G. Grisey. Percepción y estructura en la música espectral. Tratamiento específico de la escritura para cuerdas. Revista Espacio Sonoro Online, n27.

REHFELDT, Phillip. 2003. New direction for clarinet, revised edition. The New Instrumentation, v4. Oxford. E.E.U.U.

STANLEY, Sadie. 1980. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited. Belloid. Mermet to Castro.

VAN CLEVE, LIBBY. 2004. Oboe Unbound. Contemporary techniques. New Instrumentation, v8. Scarecrow pres, INC. Oxford. E.E.U.U.

ZELAYA TORRES, Marcelo 2002. Un 28 de Marzo. Testimonios de una Tragedia. Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). Nogales, Chile.

ANEXOS

- ANEXO I: TEXTO ORIGINAL DÉCIMAS “UN 28 DE MARZO”. Modesto Zamora. Cantor popular a lo Humano y lo Divino.
- ANEXO II: MELODÍA ORIGINAL DÉCIMAS “UN 28 DE MARZO”. Modesto Zamora. Cantor popular a lo Humano y lo Divino.
- Anexo III: Textos testimoniales utilizados en la Obra venidos de conversaciones familiares.
- ANEXO IV: IMÁGENES DE EL COBRE, 1965.

ANEXO I

TEXTO ORIGINAL DÉCIMAS “UN 28 DE MARZO”

Modesto Zamora. Cantor popular a lo Humano y lo Divino.

I-Era un veintiocho de marzo
un domingo al medio día,
se convirtió la alegría
en un pavoroso espanto,
convirtió la risa en llanto
y el terror era absoluto,
por espacio de dos minutos
la tierra se estremeció,
el tranque se desbordó
y el sol se vistió de luto.

II-Sucedió en esta ocasión
en el Cobre bien se sabe,
al desbordarse el relave
sepultó la población,
uno que otro se salvó
para relatar la historia,
presente está en mi memoria
toda la tierra tembló.

III-Cuántas personas murieron
tal vez nunca se sabrá,
fue tal la calamidad
que conmovió a Chile entero,
la ladera y el estero
de cadáver se cubrieron,
con máquinas removieron
el lodo del aluvión,
y a causa del remezón
las piedras se dividieron.

IV-Con tristeza y amargura
los pocos sobrevivientes,
rescatan a sus parientes
para darles sepultura,
llego hasta allí el señor cura
con la bendición de Dios,
a su convento llevó
los huérfanos que han quedado,
en el lodo sepultado
mucho gente allí quedó.

V-Al dar hoy por terminado
el relato de esta historia,
si no falla mi memoria
treintaiocho años han pasado,
tengo en mi mente grabada
la angustia que se vivió,
toda la tierra tembló
las piedras se dividieron,
las contenciones cedieron
el tranque se desbordó.

Plegaria:

Y a la virgencita le pido un favor,
Consígame la gloria con nuestro señor.

Don Modesto Zamora fue un cantor a lo Humano y lo divino que nació en el sector de Collahua el año 1935, al interior cordillerano de El Melón. Se inició como cantor a los catorce años siguiendo la tradición de su padre. A los veinticinco años tuvo un receso y retomó su arte en la década de los ochenta. El domingo 28 de Marzo de 1965 se encontraba visitando a sus compañeros de la mina en el Cobre. Fue testigo presencial de la tragedia que lo marcó para siempre. Fue tal el dolor que recién el año 1985 compuso estos versos, en el aniversario número veinte de la tragedia. Después de ello cada año fue agregándole el número conmemorativo correspondiente. Don modesto falleció el Otoño del año 2008 en El Melón.

Fuente: ZELAYA TORRES, Marcelo 2002. Un 28 de Marzo. Testimonios de una Tragedia. Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). Nogales, Chile.

ANEXO II

Melodía popular original. Modesto Zamora.
Cantante popular a lo humano y lo divino.

200

E - ra un ven - tio - cho de mar - zo un do - min - goal me - dio di - a
Su - ce - dió en es - tao - ca - sión... y en el co - bre bien se sa - be
Cuan - tas per - so - nas mu - rie - ron tal - vez nun - ca se sa - brá...
Con tris - te - za ya - mar - gu - ra los po - cos so - bre - vi - vien - tes
Al dar hoy por ter - mi - na - do el re - la - to des - ta - his - to - ria

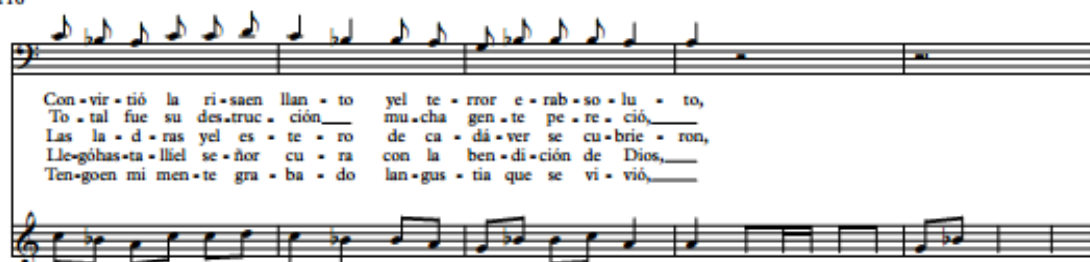
Guitarra en
Fa Mayor

Siempre rasgueando ejecutando alturas al interior del rasgueo...

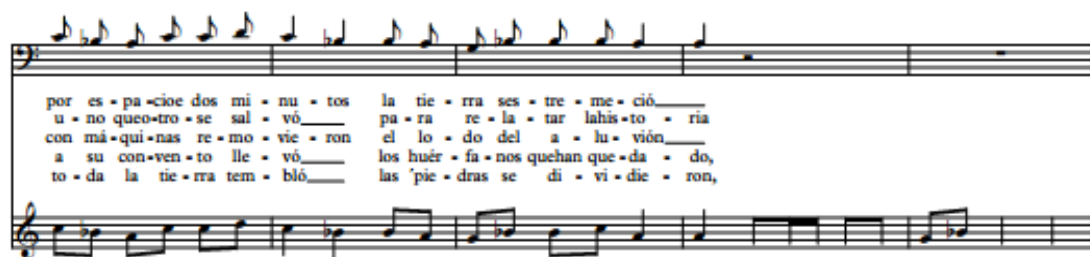
E - ra un ven - tio - cho de mar - zo un do - min - goal me - dio di - a,
Su - ce - dió en es - tao - ca - sión... y en el co - bre bien se sa - be,
Cuan - tas per - so - nas mu - rie - ron tal - vez nun - ca se sa - brá...
Con tris - te - za ya - mar - gu - ra los po - cos so - bre - vi - vien -
Al dar hoy por ter - mi - na - do el re - la - to des - ta - his - to - ria,

se con - vir - tió la - le - gri - a en un pa - vo - ro - soes - pan - to a la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor,
al des - bor - dar - sel re - la - ve se - pul - tó la po - bla - ción a la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor,
fue tal la ca - la - mi - dad... que con - mo - vió a chi - len - te - ro a la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor,
res - ca - tan a sus pa - rien - tes pa - ra dar - les se - pul - tu - ra a la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor,
si no fa - lla mi me - mo - ria cin - cuen - ta - ños han pa - sa - do a la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor,

con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.



Con - vir - tió la ri - saen llan - to yel te - rror e - rab - so - lu - to,
 To - tal fue su des - truc - ción mu - cha gen - te pe - re - ció,
 Las la - d - ras yel es - te - ro de ca - dá - ver se cu - brie - ron,
 Lle - góhas - ta - lliel se - ñor cu - ra con la ben - di - ción de Dios,
 Ten - goen mi men - te gra - ba - do lan - gus - tia que se vi - vió,



por es - pa - cioe dos mi - nu - tos la tie - rra ses - tre - me - ció,
 u - no queo - tro - se sal - vó pa - ra re - la - tar lahís - to - ria
 con má - qui - nas re - mo - vie - ron el lo - do del a - lu - vión,
 a su con - ven - to lle - vó los huér - fa - nos quehan que - da - do,
 to - da la tie - rra tem - bló las 'pie - dras se di - vi - die - ron,



el tran - que se des - bor - só yel sol se vis - tió de lu - to, a la
 pre - sen - tes - táen mi me - mo - ria to - da la tie - rra tem - bó, a la
 a cau - sa del re - me - zón, las pie - dras se di - vi - die - ron, a la
 en el lo - do se - pul - ta - do mu - cha gen - tea - lli que - dó, a la
 las con - ten - cio - nes ce - die - ron el tran - que se des - bor - dó, a la



vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
 vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
 vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
 vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.
 vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.

Anexo III
Textos testimoniales utilizados en la Obra
Venidos de conversaciones familiares.

-PRIMER MOMENTO.

Obertura

“EL cobre....lugar de encuentro y soledades”.

-SEGUNDO MOMENTO.

El Testigo

Sin texto testimonial

La Micro

“Era un acontecimiento la llegada de la micro en la tarde, porque nadie sabía a quién le iba llegar una visita. Todos iban a esperar la llegada de la micro”

“Aquel lugar de encuentros y tranquilas soledades, sin pensar en el relave se alegraba desde adentro, cuando al fin se hacía cierto, de los niños era el grito, ¡que ya se viene la micro!, calmando así la espera, ¡con visitas de calera y regalos a los niños!”

Premonición

“Lo triste era cuando había un accidente, se daban en los procesos de la planta principalmente, y era triste. Uno siempre estaba acostumbrado a un ruido que era propio del funcionamiento de la empresa, pero cuando había un accidente, el silencio era sepulcral. Se paraba la planta”

-TERCER MOMENTO

La Tragedia

“Antes del terremoto el cobre era un pueblito súper tranquilo, nosotros no salíamos mucho, el hermano con el que yo jugaba tenía cinco años, así que pasábamos en la casa. Era muy tranquilo, era muy cálido en verano, muy seco y muy frío en el invierno”

“La vida era tranquila...monótona, pero tranquila”

“Todos nos conocíamos. Íbamos al trabajo todos los días al mismo lugar”. Íbamos a una fiesta y estábamos todos”

“Se hacía deporte. Había una escuela en el soldado y en el morro. Había una cantina y una verdulería”

“No habían mayores inquietudes. La pascua era preciosa”

“Tengo recuerdos de una infancia feliz. Éramos todos conocidos”

“Yo no recuerdo haber visto una riña...ni en los partidos de fútbol que se daban mucho, todos llegaban...era lindo, era como una comunidad”

“Corre...corre catato”

El Valle de la Muerte

“Venía un jinete a todo galope gritando ¡se nos viene el relave!”

“Veo cuando se va desplazando el relave...y veo ¡Dios mío, se está sepultando el cobre”

“Solo fueron segundos, y desaparecieron”

“Era como un mar...igual que las olas. Todo se oscureció”

“Tanta gente enterrada viva quizás. Era un valle mortuorio”

“Tanta gente sin encontrar. Como un cementerio. Los sacaron con una pala, y sus cuerpos cayeron al suelo muertos...muertos”

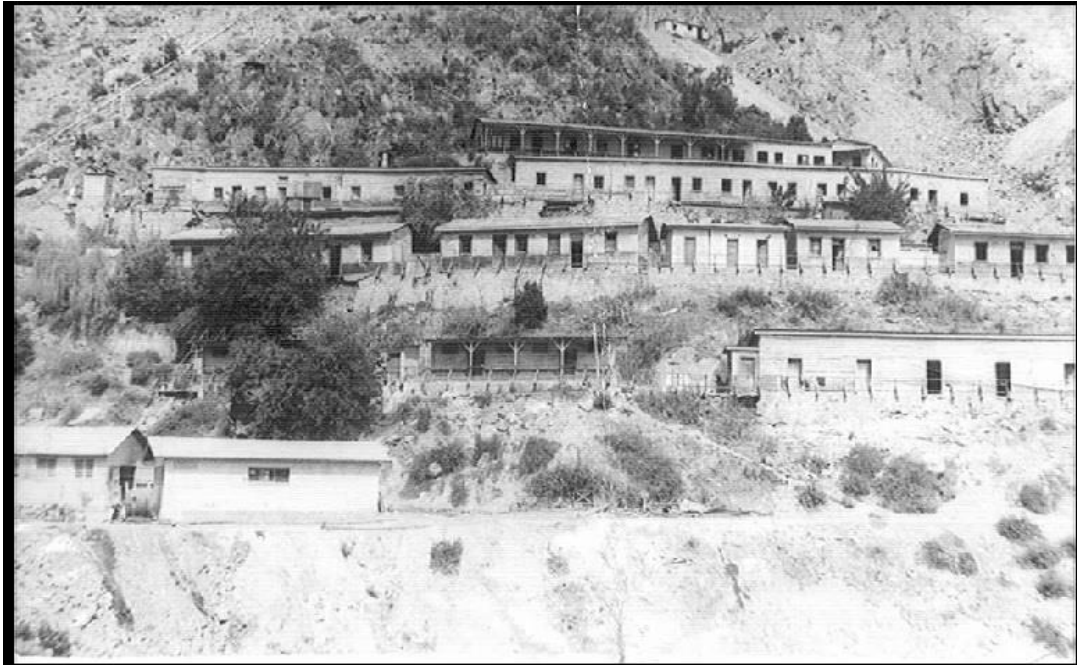
“La iglesia fue rodeada por el fango, como un milagro del señor...mientras otros morían bajo el monstruo de lodo”

“Como que uno no se puede conformar, vive en la inconformidad de haber perdido todo...escarbé varios días y nunca los encontré...de noche solo llanto...solo llanto”

LA NOCHE TRISTE

Sin texto testimonial.

ANEXO IV
IMÁGENES DE EL COBRE, 1965.



Campamento las guías. Sobre "El Cobre". Fuente Familiar.



Gal gimnástica Escuela Campamento El Cobre. Noviembre 1964. Sector La Cancha. Fuente familiar.



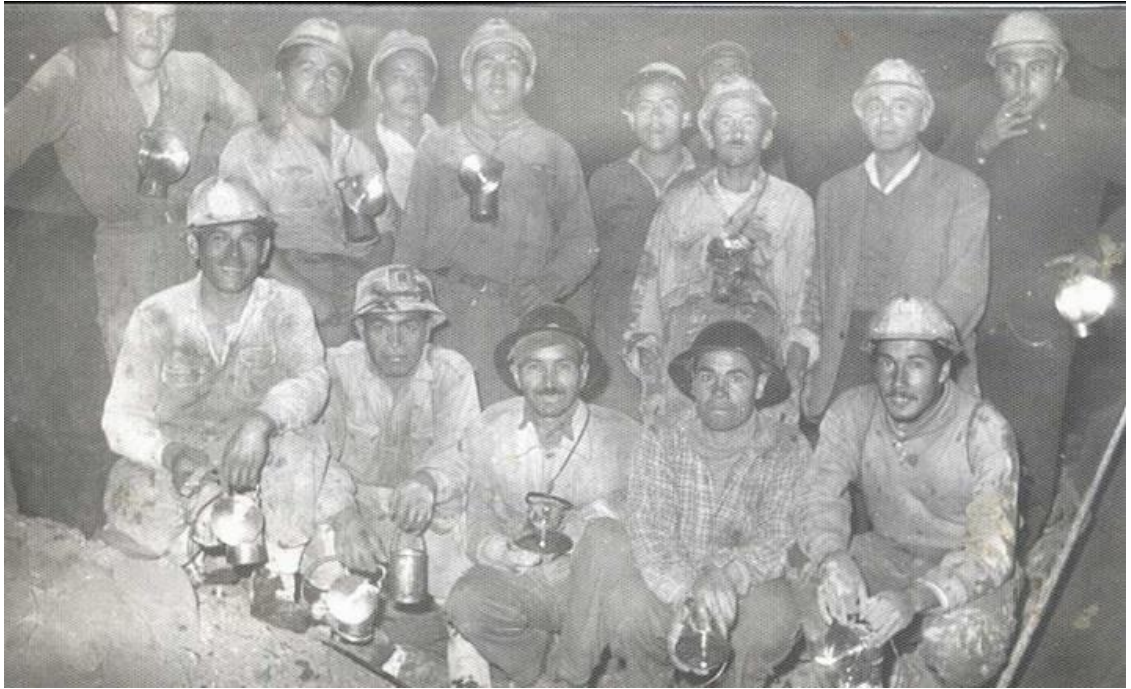
Equipos de futbol obreros de El Cobre. Sector "La cancha". Fuente familiar.



Vista esquina calle central campamento El Cobre. Fuente familiar.



Curso uni docente escuela Campamento El Cobre. Fuente Sindicato de trabajadores N° 3 Anglo American Company. Actual trns nacional dueña de El Cobre.



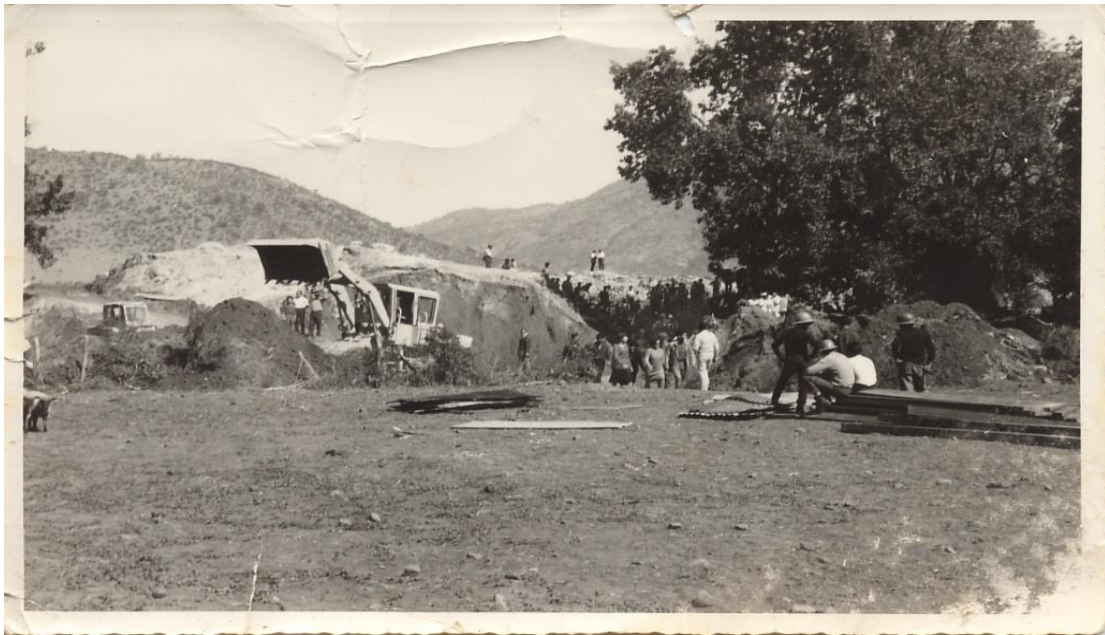
Trabajadores al interior Mina El Soldado. Habitantes Campamento El Cobre. Fuente familiar.



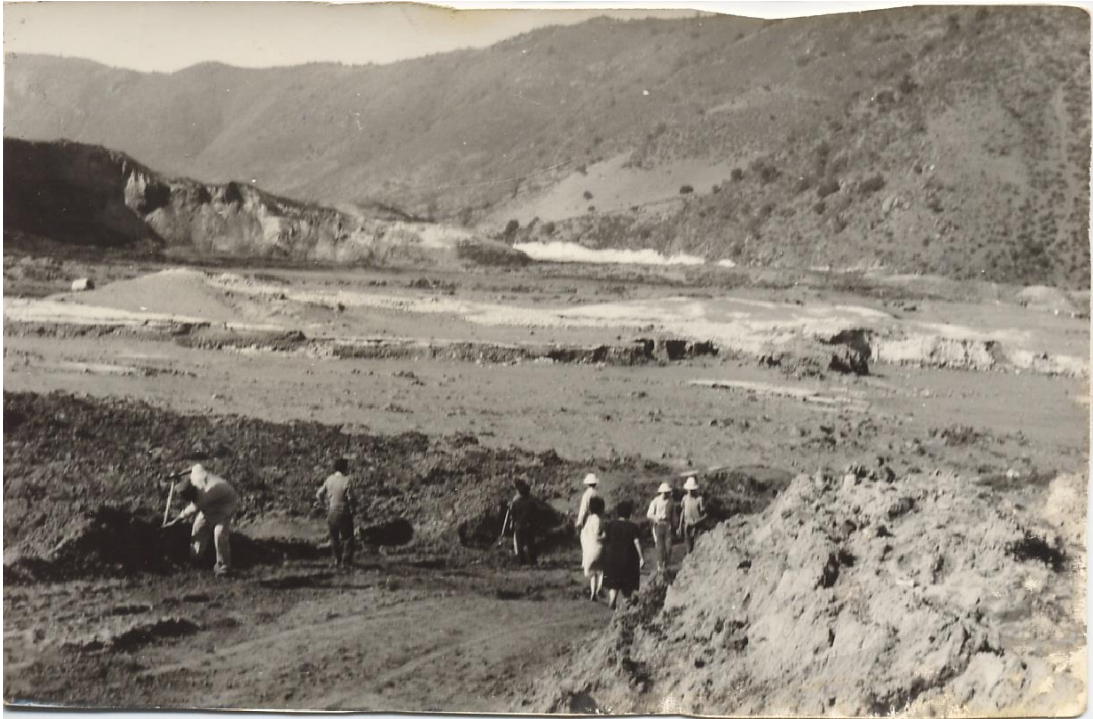
Hijos de trabajadores desfilando. Fuente familiar.



Panorámica sector La Cancha. A los costados se aprecian las faldas del relave. Fuente familiar.



Tragedia. Costado poniente Campamento El Cobre. Fuente familiar.



Tragedia. Campamento El Cobre sepultado. Fuente familiar.



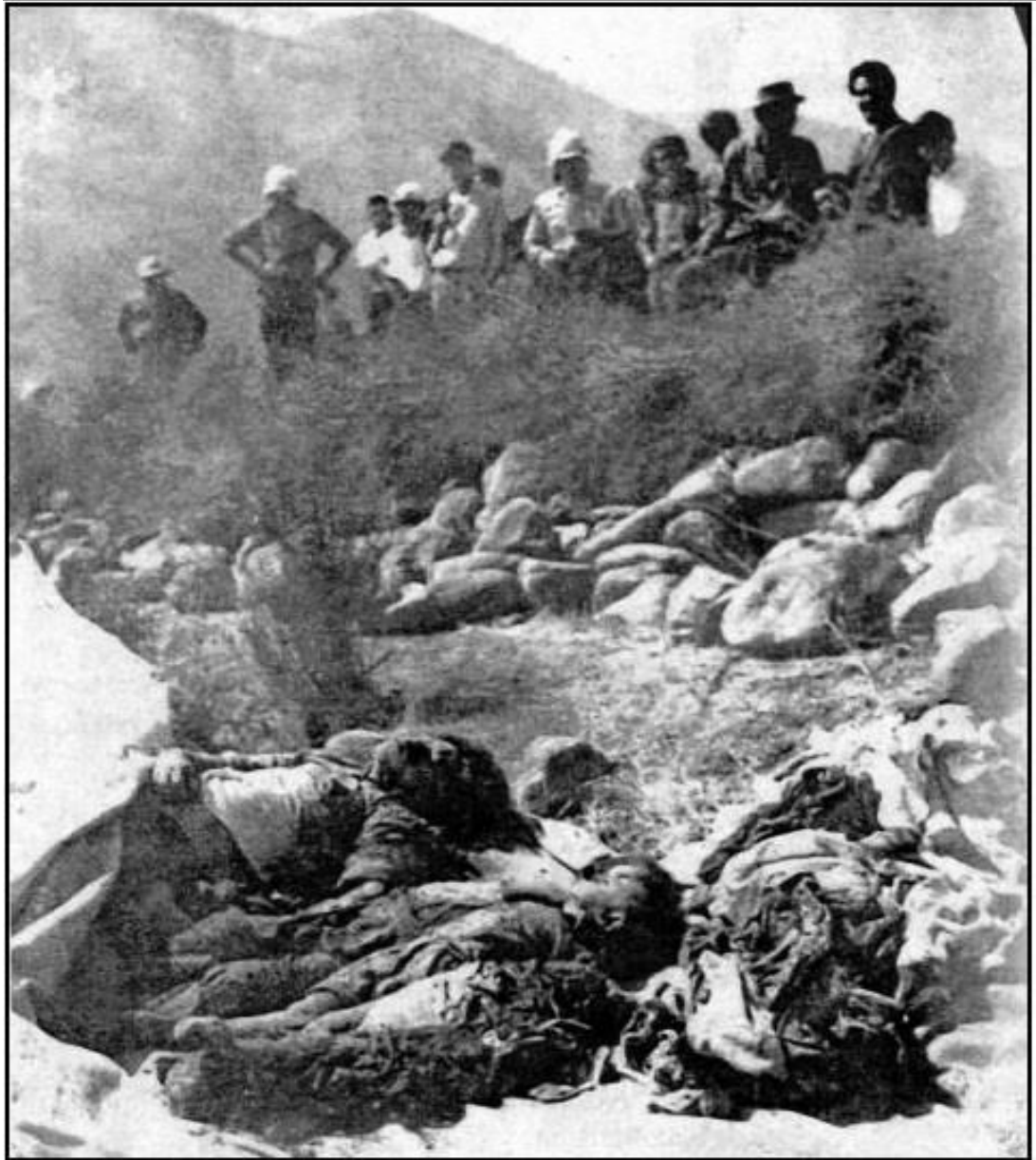
Tragedia. Fuente familiar.



Sector La Cancha cubierta por el relave. Fuente familiar.



Enseres arrastrados por el relave. Fuente familiar.



Cuerpos fallecidos. Fuente Familiar.



El terremoto produjo un desmoronamiento de la montaña, que se deslizó en un descenso del mismo. En primer plano se ve el grupo que fue cubierto por el deslizamiento de tierra, que cubrió a los habitantes que se refugiaron en las montañas que rodeaban a la zona.

Terremoto Afectó a la Zona Central

Unos seis millones y cincuenta y cinco mil de la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta.



Catástrofe por Desborde Del Tranque "El Cobre"

Unos seis millones y cincuenta y cinco mil de la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta.

Pánicos en Viviendas y Pánico causó el Sismo en Santiago

Unos seis millones y cincuenta y cinco mil de la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta. El terremoto afectó a la zona central y por el sur hasta Valparaíso y Antofagasta.

CANTATA EL COBRE
28 DE MARZO DE 1965

PARA ORQUESTA SINFÓNICA
CORO MIXTO
Y CANTOR POPULAR

Partitura en sonido Real.

Danielo Valenzuela Olmos

2013 - 2014

PLANTA INSTRUMENTAL IDEAL

- Flautín
- 2 flautas transversas
- 2 oboes
- Corno Inglés
- 2 clarinetes
- Clarinete bajo
- 2 Fagot
- Contra fagot
- 4 cornos
- 3 trompetas en sib
- 3 trombones
- Tuba
- Percusión 1
- Percusión 2
- Percusión 3
- Cantor Popular con Guitarra Transpuesta en Fa Mayor.
- Coro Mixto. Cada cuerda con su solista.
- 8 violines I
- 8 violines II
- 6 Violas
- 4 violonchelos
- 2 contrabajos.

PERCUSIONISTA 1	PERCUSIONISTA 2	PERCUSIONISTA 3	SEGÚN INDIQUE PARTITURA
TIMBAL EN RE (RE a LA) EN FA (DE FA a RE) EN LA (DE LA a FA) TAMBOR CON Y SIN BORDONA CAMPANA TRADICIONAL (DE BARCO)	PLATILLOS SUSPENDIDOS: SPLACH DE 6". CHINA 12" RIDE DE 26 CENCERRO 4 TOM TOMS: SIENDO EL MÁS GRANDE EL TOM DE PISO, LOS RESTANTES AFINADOS A LA CUARTA SUPERIOR UNO DEL OTRO CAJA CLARA CENCERRO	PLATILLOS SUSPENDIDOS: CHINA 10" RIDE 17" 2 TOM TOMS DE MEDIDAS DIFERENTES SIENDO EL MÁS GRAVE EL TOM DE PISO MÁS GRANDE Y EL SEGUNDO AFINADO UNA CUARTA POR SOBRE ÉSTE. TAMBOR MILITAR PANDERO 4 TEMPLE BLOCK. DESDE EL MÁS GRAVE QUE SE TENGA EN ADELANTE	GRAN CASSA TAM TAM

POSICIONES PARA MULTIFÓNICOS UTILIZADO EN “LA PREMONICIÓN”

1- **OBOE Y Corno INGLÉS** (todos en llave de sol). El corno Inglés utiliza exactamente las mismas digitaciones. Sólo varía la resultante sonora.

Fuente: VAN CLEVE, LIBBY. 2004. *Oboe Unbound. Contemporary techniques. New Instrumentation, v8. Scarecrow pres, INC. Oxford. E.E.U.U.*



2- CLARINETE EN SI BEMOL: En la partitura aparecen como aquí se indica. No están transpuestos.

3-

Fuente: REHFELDT, Phillip. 2003. *New direction for clarinet, revised edition. The New Instrumentation, v4.* Oxford. E.E.U.U.

The image displays five examples of notes and their fingerings for a clarinet. Each example consists of a musical staff with a note and a fingering number in parentheses above it, and a vertical diagram of the clarinet keys below it. The keys are represented by black dots (fingered) and white circles (not fingered).

- Example 1:** Note Bb (2), fingering (2). Diagram shows fingers 1-4 on keys Bb, C, D, E, and thumb on Bb.
- Example 2:** Note B (2), fingering (2). Diagram shows fingers 1-4 on keys B, C, D, E, and thumb on B.
- Example 3:** Note Bb (3), fingering (3). Diagram shows fingers 1-3 on keys Bb, C, D, and thumb on Bb.
- Example 4:** Note B (3), fingering (3). Diagram shows fingers 1-3 on keys B, C, D, and thumb on B.
- Example 5:** Note B (3), fingering (3). Diagram shows fingers 1-3 on keys B, C, D, and thumb on B.

4- CLARINETE BAJO: Llave de sol octavada.

Fuente: REHFELDT, Phillip. 2003. *New direction for clarinet, revised edition. The New Instrumentation, v4.* Oxford. E.E.U.U.

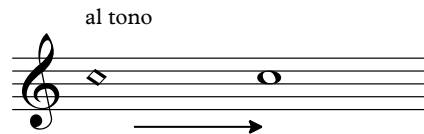
The image shows a musical staff with a note on the second line (G) and a fingering number (3) above it. Below the staff is a vertical diagram of the clarinet keys with black dots for fingers 1-3 on keys G, A, B, and thumb on G.

Notaciones Especiales

VIENTOS



Sonido eólico, el intérprete ejecutará la nota indicada pero la resultante sonora deberá ser solamente el soplo sin llegar a establecer un tono definido

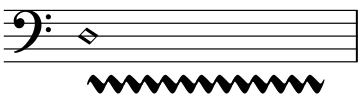


El intérprete comenzará tocando el sonido indicado eólicamente y poco a poco lo convertirá en tono definido

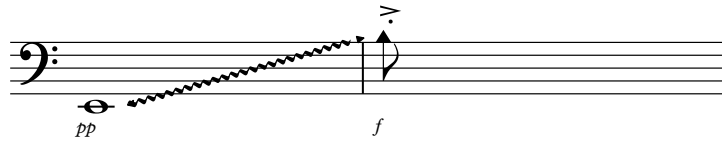


Flauta: se ataca la nota indicada lo más fuerte posible de modo que la resultante inmediata sea un sonido rasgado, para quedar inmediatamente en su sonoridad normal durante el resto de la duración.

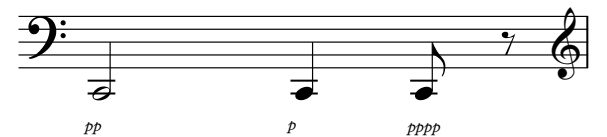
sin tono moviendo vara rápida y constantemente (solo aire)



Trombones: EL intérprete producirá sonido eólico lo más audible posible moviendo la vara rápida y constantemente

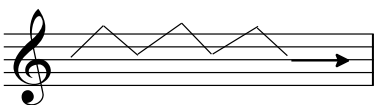


Trombones: realizará un glissando a través de diversos movimientos de la vara "desordenadamente" conduciendo la línea hacia la nota más alta posible.

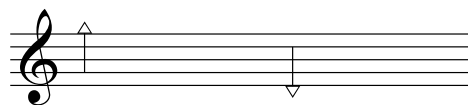


Bronces: Los sonidos pedales son pedidos en dinámicas bajas para lograr un sonido indefinido, "sucio".

Coro

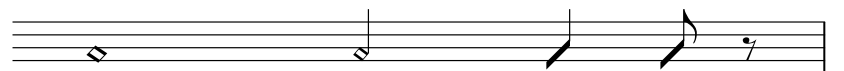


Cada Miembro de la cuerda inhalará y exhalará notoriamente por la boca de manera de hacer notar el aire del ciclo respiratorio. Cada uno lo hará a un tempo distinto y de manera libre, evitando la sincronía entre sí.



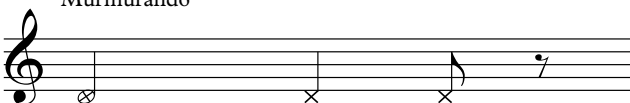
Flecha hacia arriba es nota más alta posible. Flecha hacia abajo, es nota más baja posible. Esta simbología aparecerá en diferentes duraciones

Susurrando



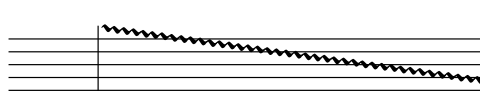
Solo aire. Todo texto así escrito será dicho susurrando con la intensidad necesaria para que sea audible, sin producir tono alguno.

Murmurando



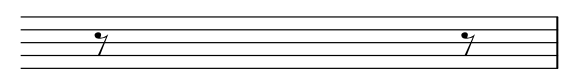
Murmurará sílaba o palabra indicada en una frecuencia indefinida sugerida por la indicación del símbolo en el pentagrama

sollozando



Cada miembro de la cuerda sollozará descendente y entrecortadamente, sin decir texto alguno. Deberá hacerlo de manera audible y con dramatismo procurando la irregularidad, evitando sincronía entre miembros de la cuerda.

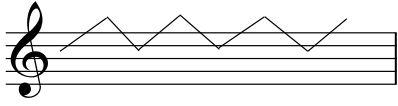
declamando *f*



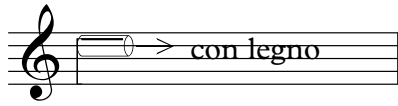
tierra minera de soledades!

A esta indicación un solista elegido por el director declamará texto que se indique a manera de relato

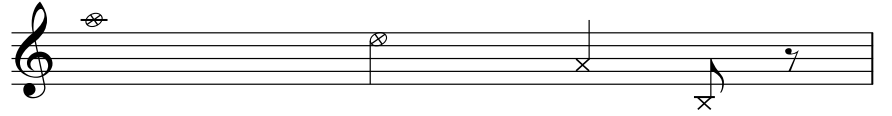
Cuerdas



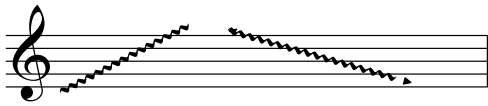
Realice glisandos cortos y rápidos sobre registro sugerido



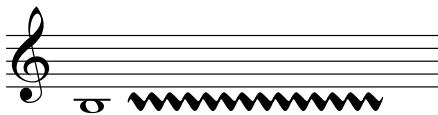
Con leño frote las cuerdas sobre las alturas que quiera realizando los ritmos que se indican en su parte. Si no se indicara ritmos, ejecute como usted lo defina.



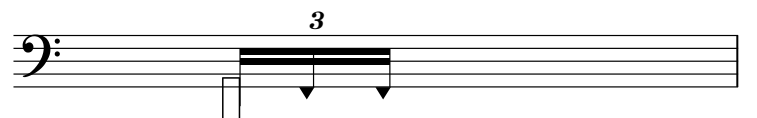
Nota aleatoria en registro sugerido



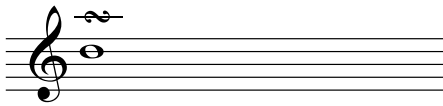
Realizará glisando de manera "entrecortada", como yendo y viniendo rápidamente sin perder la generalidad de la dirección de la nota de destino.



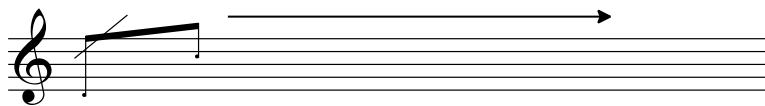
El intérprete frotará constantemente y de forma muy cargada el arco en la altura indicada



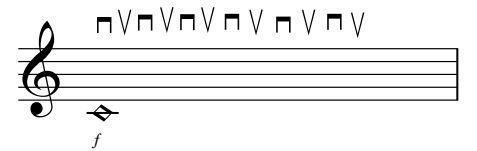
Rectángulo vertical: Golpear enérgicamente las cuerdas con mano izquierda.
Flecha: Golpear enérgicamente con leño las cuerdas ya apañadas con la otra mano.



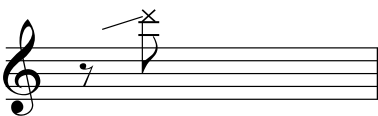
Ondule el sonido constantemente de manera micro tonal tanto ascendente como descendente mente. Este símbolo también se aplicará a las voces humanas.



Saccato con legno battuto entre dos notas cualquiera lo más rápido posible constante y sin detenerse.



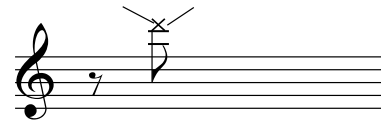
Frote constantemente la nota, apañando con la otra mano sin producir tono, solo ruido de frotación.



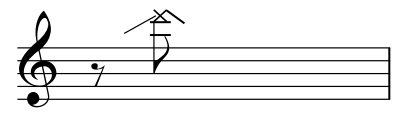
Nota aguda cualquiera a la que se llega por un breve portamento micro tonal ascendente



Nota aguda cualquiera de la que se sale por un breve portamento micro tonal descendente

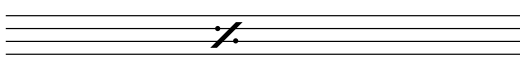


Nota aguda cualquiera a la que se llega por un breve portamento micro tonal descendente y se sale a la inversa de manera inmediata



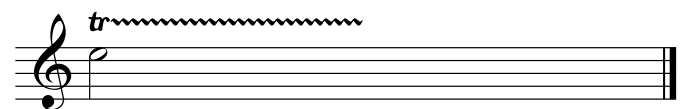
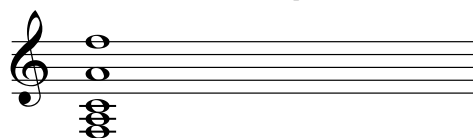
Nota aguda cualquiera a la que se llega por un breve portamento micro tonal ascendente y se sale a la inversa de manera inmediata

Generalidades



Repetir constante mente situación sonora anterior

Afinación Guitarra transpuesta



Si un sonido no tiene indicado con que nota trinar, entonces debe realizarse con la nota que el intérprete quiera

CANTATA EL COBRE

28 DE MARZO DE 1965

Obertura

Danielo Valenzuela Olmos

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 50$ and a 4/4 time signature. The score is divided into several sections: woodwinds, brass, percussion, vocal soloists, and strings. The woodwind section includes Flautín, Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete en Sib, Clarinete bajo en Sib, Fagot, and Contrafagot. The brass section includes Corno I y III, Corno II y IV, Trompeta en Sib (3), Trombón (3), and Tuba. The percussion section includes Timbales, Platillo Splash 6", Platillo China 12", Platillo Ride 26", Tom Toms (4), Caja clara, Cencerro, Gran Cassa, Platillo China (10"), Platillo Ride (17"), Tom toms (2), Tambor militar, Tam-tam, Pandero, and Temple block. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bajo. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score features various dynamic markings such as *pp*, *pppp*, *sfz*, and *sf*, along with performance instructions like *tr* (trills) and *poco accel.* (slightly accelerate). The piece concludes with a final tempo marking of $\text{♩} = 50$.

♩=60

Fltn. *sfz*

Fl. *sfz*

Ob. *sfz*

Cor. i. *sfz* *p* *mf* *f* *cantabile*

Cl. *sfz* *div*

Cl. bajo *sfz* *p sub* *pp*

Fag. *sfz* *cantabile* *f*

Cfag. *sfz* *ppp*

Corno I y III *sfz* *pp* *f*

Corno II y IV *sfz* *p sub* *p* *solo IV* *solo II* *II y IV*

Tpt. *sfz*

Tbn. *ff* *sfz*

Tba. *ff*

Timb. perc 1 *p* *sfz*

Plat. Ride 26" *L.V.*

Tom Toms *ff* *p sub* *sfz*

T.-t. *f* *L.V.*

Vln. I *ff* *p* *norm* *f*

Vln. II *ff* *p* *f* *norm*

Vla. *ff* *p* *f*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Lento $\text{♩} = 50$

Vivace $\text{♩} = 90$

25 *molto rit.*

1. 2.

Fltn. *p*

Fl. *p*

Cl. *p*

Cl. bajo *p*

Corno I y III *div* *p* *fff*

Corno II y IV *II y IV* *p* *fff*

Tbn. *div en 3* *p* *fff*

Tba. *f*

Timb. perc 1 *pp* *fff*

Plat. China 12" Perc 2 *pp* *fff*

Plat. Ride 26" *pp* *fff*

Tom Toms *ff* *sub* *f*

Tamb. mil. perc 3 *pp* *fff*

Sop. *cantando* *pp* *fff*
El co - bre

CORO A. *cantando* *pp* *fff*
El co - bre

Lento $\text{♩} = 50$ *molto rit.* Vivace $\text{♩} = 90$

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *Balzato* *ff* *sub* *f*

Cb. *Balzato* *ff* *f*

33

Fltn. *f*

Fl. *f* *ff*

Ob. *ff* *div*

Cor. i. *ff*

Cl. *f* *ff* *div*

Cl. bajo *f* *slap*

Fag. *f*

Cfag. *f*

Corno I y III *f*

Corno II y IV *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f* *div*

Tba. *f*

Timb. perc 1 *f*

Plat. China 12" Perc 2 *LV*

Plat. Ride 26" *LV*

Tom Toms *f*

Vln. I *f* *p* *f*

Vln. II *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f*

Vc. *mf* *Sempre Balzato* *sempre mf*

Cb. *mf* *Sempre Balzato* *sempre mf*

49

Fltn.

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb. perc 1

Plat. China 12" Perc 2

Plat. Ride 26"

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

div

sfz

sempre mf

L.V.

60

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb. perc 1

Plat. China 12" Perc 2

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

mf

ff

tr

solo 1

solo 2

scempre pp

f

p

port

scempre...

gliss.

mf

pp

ff

scempre...

mf

f

p

3

3

3

3

con legno

scempre...

f

p

f

p

scempre...

f

p

scempre...

f

p

MUTA A TROMBÓN 3

68

Fl. *tr* *solo 2* *p* *solo 1* *tr* *solo 2* *tr* *acc.* *rit.*

Ob. *tr* *solo 1* *p* *solo 2* *tr* *solo 1* *p*

Cor. i. *tr* *p* *tr* *p*

Cl. *tr* *solo 1* *p* *solo 2* *tr* *p*

Cl. bajo *tr* *p* *tr* *p* *f* *3*

Fag. *solo 1* *pp* *solo 2* *f* *3* *p* *solo 1* *tr* *f* *3* *1 y 2*

Cfag. *tr* *ff* *p* *tr* *ff* *p* *tr* *f* *p*

Corno I y III *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *pp*

Corno II y IV *p* *mf* *p* *mf* *sempre.....*

Tpt. *f* *3* *ff* *3*

Tbn. *gliss.* *div.* *f* *3* *1 y 2* *gliss.* *div.* *ff* *3* *3* *p* *mf* *p*

Tba. **TROMBÓN 3** *sfz* *mf* *p* *f* *3* *mf* *p* *f* *p* *ff* *3* *3*

Timb. perc 1 *mf* *p* *f* *pp* *mf* *ff* *mf* *p*

Caja Clara *pp*

T.-t. *pp*

Vln. I *p* *mf* *p* *f* *pp* *acc.*

Vln. II *pp* *ff*

Vla. *gliss.* *mf* *pp* *Realice glissandos cortos y rápidos cerca de registro sugerido* *pp* *rit.*

Vc. *f* *pp* *mf* *p*

Cb. *pp* *mf* *p*

83 **Meno mosso** $\text{♩} = 80$

Plat. splash 6" *mf* *pp sub*

T.-t.

Pandero *mf* *pp sub*

percuta con palmas *f*

Sop. **SUSURRE** lo más rápido posible evitando sincronía de los miembros de la cuerda *sempre*

El cobre, el cobre, el cobre...

CORO A. **MURMURE** lo más rápido posible evitando sincronía de los miembros de la cuerda *sempre*

El cobre, el cobre, el cobre, el cobre el cobre, el cobre, el cobre, el cobre, el cobre...

Sempre murmurando

percuta con palmas *f*

T. **SUSURRE** lo más rápido posible evitando sincronía de los miembros de la cuerda *sempre*

El cobre, el cobre, el cobre...

Bajo **MURMURE** lo más rápido posible evitando sincronía de los miembros de la cuerda *sempre*

El cobre, el cobre, el cobre, el cobre el cobre, el cobre, el cobre, el cobre, el cobre...

Sempre murmurando

Meno mosso $\text{♩} = 80$

Vln. I *p* *sempre...*

Vln. II *p* *sempre...*

Vla. *con legno battuto* *p*

Vc. *con legno* *mf* *sempre...* *con legno battuto* *p*

Cb. *con legno* *mf* *sempre...* *con legno battuto* *p*

Più mosso ♩=60

105

Ob.

Sop. *pp* *div* *mp* *ff* *f* *p* Normal
oh oh oh oh oh oh oh

CORO A. *pp* *div* *mp* *ff* *f* *p* Normal
oh oh oh oh oh oh oh

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Più mosso ♩=60



114

Tom Toms *pppp* *mf* *sempre* *pppp*

Tamb. mil. perc 3 *pppp*

Sop. *pp* *div* *p* *mf* *p* *oh* *oh* *oh* *oh*

CORO A. *pp* *div* *p* *mf* *normal* *pp*
oh oh oh oh

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

♩ = 90 solo Vivace sólo para Tom toms

♩ = 60 sempre

134

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb. perc 1

Plat. China 12" Perc 2

Plat. Ride 26"

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tr

div

p

ff

f

mf

sfz

sempre mf

Cl. bajo

Tbn. TROMBÓN 1

Tbn. TROMBÓN 2 Y 3

Tba.

Timb. perc 1

Tom Toms

Gran Caecia

Tamb. mil. perc 3

Sop.

CORO A.

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

147 Lento $\text{♩} = 50$

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

178 Vivace $\text{♩} = 90$

1. 2.

Fltn.

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Corno I y III

Corno II y IV

Timb. perc 1

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Vivace $\text{♩} = 90$

1. 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

SEMPRE TOCANDO CUARTO MÓDULO

Balzato

ff

ppub

f

191

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb. perc 1

Plat. China 12" Perc 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

div

p

f

LV

sempre mf

202

Fltn.

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tba.

Timb. perc 1

Plat. China 12" Perc 2

Plat. Ride 26"

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

div

solo 1

a 2

p

f

mf

pp

fff

l.v.

sempre mf

El Testigo

Lento ♩=40 **Più mosso** ♩=70

Clarinete bajo en Sib

Fagot

Corno I y III

Corno II y IV

Trombón tenor

Tuba

Tam-tam

Guitarra Transpuesta en FA Mayor

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

ff *f* *ff* *ff* *ff* *sfz* *f* *f* *sfz* *Lv* *f* *sempre* *Alturas al interior del rasgueo...sempre...* *f*

f+ *p* *f+* *p* *f+* *p* *f+* *p*

6

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

Su - ce - dióen es - tao - ca - sión en el co - bre bien se sa - be

10

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

Su - ce - dióen es - tao - ca - sión en el co - bre bien se sa - be

a normal

normal

p *sfz p*

p *sfz p*

22

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

To - tal fue su des - truc - ción — mu - cha gen - te pe - re - ció,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



26

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

U - no queo - tro se sal - vó — pa - ra re - la - tar lahís - to - ria,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

30 Cl. *solo 1*

Musical staff for Clarinet (Cl.). The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a whole rest for the first two measures, followed by a 4/4 measure with a whole rest, a 2/4 measure with a whole rest, and a 3/4 measure with a half note. A slur covers the last two measures, with a hairpin crescendo starting in the 3/4 measure.

Corno I y III *solo I* *pp* *mf*

Musical staff for Horn I and III. The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a whole rest for the first two measures, followed by a 4/4 measure with a whole note. A slur covers the last two measures, with a hairpin crescendo starting in the 3/4 measure. Dynamics include *pp* and *mf*.

Corno II y IV

Musical staff for Horn II and IV. The staff starts with a bass clef and a 5/4 time signature. It contains a whole rest for the first two measures, followed by a 4/4 measure with a whole rest, a 2/4 measure with a whole rest, and a 3/4 measure with a half note. A slur covers the last two measures, with a hairpin crescendo starting in the 3/4 measure.

Guitarra
Transpuesta en FA Mayor

Musical staff for Transposed Guitar. The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a series of eighth notes across the measures, with a key signature change to one flat in the 4/4 measure.

Cantor Popular Baritono

Pre - sen - tees - taen mi me - mo - ria, to - da la tie - rra tem - bló. Ya la vir - gen - ci - ta le pi - doun fa

Musical staff for Cantor Popular Baritone. The staff starts with a bass clef and a 5/4 time signature. It contains a series of eighth notes across the measures, with a key signature change to one flat in the 4/4 measure. The lyrics are written below the staff.

Vln. I *mp* *pp*

Musical staff for Violin I. The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a series of notes with a slur, followed by a 4/4 measure with a whole note, a 2/4 measure with a whole note, and a 3/4 measure with a whole note. Dynamics include *mp* and *pp*.

Vln. II *mp* *pp*

Musical staff for Violin II. The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a series of notes with a slur, followed by a 4/4 measure with a whole note, a 2/4 measure with a whole note, and a 3/4 measure with a whole note. Dynamics include *mp* and *pp*.

Vla. *mp* *pp*

Musical staff for Viola. The staff starts with a treble clef and a 5/4 time signature. It contains a series of notes with a slur, followed by a 4/4 measure with a whole note, a 2/4 measure with a whole note, and a 3/4 measure with a whole note. Dynamics include *mp* and *pp*.

Vc. *mp* *pp*

Musical staff for Violoncello. The staff starts with a bass clef and a 5/4 time signature. It contains a series of notes with a slur, followed by a 4/4 measure with a whole note, a 2/4 measure with a whole note, and a 3/4 measure with a whole note. Dynamics include *mp* and *pp*.

Cb. *pizz* *p*

Musical staff for Contrabass. The staff starts with a bass clef and a 5/4 time signature. It contains a whole rest for the first two measures, followed by a 4/4 measure with a whole rest, a 2/4 measure with a whole rest, and a 3/4 measure with a half note. A slur covers the last two measures, with a hairpin crescendo starting in the 3/4 measure. Dynamics include *pizz* and *p*.

34

Fl.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Corno I y III

Corno II y IV

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

solo 1

solo 2

solo III

solo IV

p

pp

pizz

vor Con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se

Detailed description: This page of a musical score, numbered 6, contains measures 34 through 37. The score is arranged in a system with ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet Bass (Cl. bajo), Bassoon (Fag.), Horn I and III (Corno I y III), Horn II and IV (Corno II y IV), Transposed Guitar (Guitarra Transpuesta en FA Mayor), Baritone Vocalist (Cantor Popular Baritono), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 5/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major). The vocal line includes the lyrics: "vor Con - si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se". Various performance markings are present, including dynamics like *p* and *pp*, and articulation like *pizz*. Solo markings (solo 1, solo 2, solo III, solo IV) are placed above specific notes in the woodwind and horn parts. The score uses a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with many notes beamed together and some held across bar lines.

Meno mosso

38 *1 y 2* *p* *rall.* *A tempo*

Fl. *1 y 2* *p*

Ob. *1 y 2* *pppp* *p*

Cl. *1 y 2* *p* *p*

Cl. bajo *p* *mp*

Fag. *pppp* *p*

Corno I y III *p*

Corno II y IV *p*

Guitarra
Transpuesta
en FA Mayor

Cantor Popular
Baritono

ñor

Coro *mf*

ya la vir-gen - ci - ta le pi-doun fa - vor con - sí - ga - me la glo - ria y con

ya la vir-gen - ci - ta le pi-doun fa - vor con - sí - ga - me la glo - ria y con

Meno mosso

rall.

A tempo

Vln. I *mf* *pp sub*

Vln. II *mf* *pp sub*

Vla. *mf* *pp sub*

Vc. *mf* *pp sub*

Cb. *pp* *Arco* *p*

42

Fl. *p* *pp*

Ob. *mp* *pp* solo 1

Cl. *pp* *mf* *pp*

Cl. bajo *mp* *pp*

Fag. *mp* *pp*

Corno I y III *p* *mf* *pp*

Corno II y IV *pp*

Coro
nues - tro se - ñor.
nues - tro se - ñor.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *p*

La Micro

Relator:

Era un acontecimiento la llegada de la micro en la tarde, porque nadie sabía a quién le iba llegar una visita. Todos iban a esperar la llegada de la micro.

La Micro

Agitatto ♩=60

This musical score is for the piece "La Micro" and is written for a full orchestra and a large percussion ensemble. The tempo is marked "Agitatto ♩=60". The score is organized into several systems of staves:

- Woodwinds:** Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete en Sib, Clarinete bajo en Sib, Fagot, and Contrafagot.
- Brass:** Corno I y III, Corno II y IV, Trompeta en Sib (3), Trombón (3), and Tuba.
- Percussion:** Timbales, Platillo Splash 6", Platillo China 12", Platillo Ride 26", Tom toms (4), Caja clara (with "con bordona" marking), Cencerro, Gran Cassa, Platillo China (10"), Platillo Ride (17"), Tom toms (2), Tambor militar, and Tam-tam.
- Strings:** Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo.

Key musical markings and performance instructions include:

- Dynamic markings:** *sfzp*, *mf*, *ff*, *pp*, *mf*, *sfzp*, *mf*, *pp*.
- Performance instructions:** "Growl" (for Clarinete bajo en Sib and Fagot), "frull" (for Trombón and Tuba), "Lv" (for Platillo Ride 26" and Tam-tam), "con bordona" (for Caja clara), and "Agitatto ♩=60" (for Violin I and II).
- Violin I and II:** Both parts feature "Glisandos cortos y rápidos en registro sugerido" (short and rapid glissandos in the suggested register) with the instruction "p sempre cresc....." (piano, always crescendo).
- Violonchelo and Contrabajo:** Both parts feature a rhythmic pattern of chords with the instruction "mf" (mezzo-forte).

16 *accol.* *Più mosso ♩=80*

Fltn. *mf* *pp sub* *tr* *ffz*

Fl. *mf* *pp sub* *tr* *p* *ffz*

Ob. *mf* *pp sub* *tr* *p*

Cor. i. *mf* *pp sub* *tr* *p* *p sub*

Cl. *mf* *pp sub* *tr* *p* *ffz*

Cl. bajo *mf* *p* *ffz*

Fag. *mf* *p* *ffz*

Cfag. *mf* *p* *ffz*

Corno I y III *f* *ffz*

Corno II y IV *f* *ffz*

Tpt. *f* *div* *1 y 2* *ffz*

Tbn. 3 *pp* *f* *div* *ffz*

Tba. *f* *ffz*

Timb. perc 1 *pp* *f* *ffz*

Plat. splash 6" *ffz*

Plat. China 12" *ffz*

Plat. Ride 26" *ffz*

Tom Toms *f* *ffz*

Caja Clara perc 2 *con bordona* *f* *ffz*

Cencerro *ffz*

Gran Cassa *ffz*

Plat. China 10" *ffz*

Plat. Ride 17" *f* *lv* *ffz*

Tom Toms perc 3 *ffz*

Tamb. mil. *sin bordona* *f* *con bordona* *f* *ffz*

T.-t. *ffz*

Pandero *ffz*

Vln. I *accol.* *Più mosso ♩=80* *pp* *f* *ff piaz* *arco* *pp sub* *f* *f* *gliss.*

Vln. II *pp* *f* *ff piaz* *arco* *pp sub* *f* *f* *gliss.*

Vla. *pp* *f* *ff piaz* *arco* *pp sub* *f* *f* *gliss.*

Vc. *pp* *f* *ff piaz* *arco* *pp sub* *f* *f* *gliss.*

Cb. *pp* *f* *ff piaz* *arco* *pp sub* *f* *f* *gliss.*

Glisando ondulado moviendo la vara desordenadamente hacia nota lo más alta posible

21

Fl. *solo 1*
mf *f* *pp* *f* *sfz* *f*

Ob. *solo 1*
p *pp* *mf* *sfz* *f* *solo 1* *tr*

Cor. i. *mf* *sfz* *f*

Cl. *solo 1*
p *pp* *f* *sfz* *p sub* *solo 2*
p

Cl. bajo *pp* *p* *sfz* *p*

Fag. *solo 1*
p *solo 2*
pp *mf* *p* *sfz* *p sub* *tr*

Cfag. *p* *sfz* *p sub* *p*

Corno I y III *solo 1*
mf *p* *sfz* *f* *Solo III*

Corno II y IV *solo II*
pp *f* *sfz* *f* *solo IV*

Tpt. *solo 1*
mf *f* *f* *1 y 2*

Tbn. 1 y 2 *mf* *p sub* *sfz* *f*

Tbn. 3 *mf* *p* *sfz* *f*

Tba. *mf* *p* *sfz* *f*

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26" *pp* *lv*

Tom Toms

Caja Clara perc 2 *con bordona*
sfz *sfz*

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil. *sfz*

T.-t.

Pandero

Vln. I *p* *sfz p* *f* *p sub* *f*

Vln. II *p* *sfz p* *f* *p sub* *f*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *sempre*

Cb. *mf* *sempre*

toque ritmo sugerido sobre cualquier nota con legno *3*

toque ritmo sugerido sobre cualquier nota con legno *mf*

toque ritmo sugerido sobre cualquier nota con legno *3*

toque ritmo sugerido sobre cualquier nota con legno *3*

25

Fl. *tr* *pp* *f* *mf* *solo 1* *solo 2*

Ob. *mf* *Solo 2*

Cor. i. *pp* *mf* *p sub* *mf*

Cl. *pp* *solo 2* *p* *solo 1* *pp sub* *mf* *solo 2*

Cl. bajo *pp*

Fag. *mf* *solo 1* *1 y 2* *mf*

Cfag. *mf* *tr* *pp sub*

Corno I y III *pp* *solo 1* *p* *solo III*

Corno II y IV *p* *solo II* *p* *II y IV* *solo IV* *mf*

Tpt. *mf* *Solo 1 y con sordina*

Tbn. 1 y 2 *1 y 2* *mf*

Tbn. 3 *f*

Tba. *f* *p* *mf*

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *mf*

Vc. *mf* *tr* *pp* *mf* *pp sub*

Cb. *mf*

29

Fl. *f* *mf* *mf* *p sub*

Ob. *mf* *pp sub* *mf* *f*

Cor. i. *mf* *mf*

Cl. *mf* *mf* *f* *p sub*

Cl. bajo

Fag. *p*

Cfag.

Corno I y III *mf* *mf* *mf*

Corno II y IV *mf*

Tpt. *mf* *p sur* *mp* *f*

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba. *p*

Timb. perc 1

Plat. splash 6" *pp*

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Vln. I *pp* *mf* *pp sub*

Vln. II *pp* *mf*

Vla. *mf* *mf* *p sub* *f*

Vc. *p* *p* *f* *p sub* *p*

Cb. *p*

33

Fl. *f* *p sub* *solo 1* *f* *p sub* *tr* *1 y 2*

Ob. *f* *p sub* *solo 1* *f* *p sub* *1 y 2* *p*

Cor. i. *f* *tr*

Cl. *f* *p sub* *solo 1* *f* *1 y 2*

Cl. bajo *p* *f* *tr*

Fag. *mf* *solo 1* *f* *1 y 2* *pp sub* *mf* *tr*

Cfag. *pp* *tr*

Corno I y III *p* *f* *p sub*

Corno II y IV *pp* *f* *p sub*

Tpt. *f* *solo 1 con sordina* *f* *p sub*

Tbn. 1 y 2 *f*

Tbn. 3 *f* *p sub* *f*

Tba. *f* *p sub* *f*

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26" *f*

Tom Toms

Caja Clara perc 2 *con bordona* *f*

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil. *pp* *con bordona* *f*

T.-t.

Pandero

Vln. I *f* *p sub* *pp sub* *gliss.* *pppp*

Vln. II *f* *pp sub* *pppp*

Vla. *f* *tr* *pp sub* *tr*

Vc. *f* *mf* *pp*

Cb.

52

Fl. *tr* *solo 2* *p* *solo 1* *p*

Ob. *tr* *solo 1* *p*

Cor. i. *tr* *p*

Cl. *tr* *solo 1* *p*

Cl. bajo *tr* *p*

Fag. *tr* *solo 2* *ff* *3* *p*

Cfag. *tr* *ff* *3* *p*

Corno I y III *pp* *post*

Corno II y IV *pp* *post*

Tpt. *solo 1* *ff* *3*

Tbn. 1 y 2 *ff* *3* *3* *p* *gliss.*

Tbn. 3 *mf/p* *f* *3* *3* *p* *gliss.*

Timb. perc 1 *gliss.*

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Vln. I *gliss.*

Vln. II *gliss.*

Vla. *gliss.* *sup*

Vc. *Glissandos cortos y rápidos*

Cb.

56

Fl. *solo 2* *p* *cresc*

Ob. *solo 2* *p* *solo 1* *p*

Cor. i. *p* *ff* *3* *p*

Cl. *solo 2* *p* *solo 1* *p* *solo 2* *p*

Cl. bajo *ff* *3* *p sub*

Fag. *ff* *3* *p* *solo 1* *p* *solo 2* *p* *solo 1* *p*

Cfag. *ff* *3* *p*

Corno I y III *p*

Corno II y IV *p*

Tpt. *solo 1* *ff* *3* *1 y 2*

Tbn. 1 y 2 *ff* *3* *p*

Tbn. 3 *ff* *3* *mp*

Timb. perc 1 *ff* *pp* *mf* *p* *mf*

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2 *con bordona* *pppp* *cresc* *sempre*

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t. *pppp cresc* *sempre*

Pandero

Vln. I *gliss* *div* *pp* *cresc* *sempre*

Vln. II *div* *pp* *cresc* *sempre* *atacca* *div* *pp* *cresc* *sempre*

Vla. *Glisandos cortos y rápidos* *p* *gliss* *gliss* *p cresc*

Vc. *div* *pp* *gliss* *gliss* *pppp* *cresc* *sempre*

Cb. *pp* *pppp* *cresc* *sempre*

61 (tr) Fl. *f* *ff* Solo 1 *mf*
 (tr) Ob. *mf* *ff*
 (tr) Cor. i. *mf* *ff*
 (tr) Cl. *mf* *ff* Solo 1 *mf*
 (tr) Cl. bajo *mf* *ff*
 (tr) Fag. *mf* *ff*
 (tr) C. fag. *mf* *ff*
 Corno I y III *mf* *ff*
 Corno II y IV *mf* *ff*
 Tpt. *f* *ff*
 Tbn. 1 y 2 *mf* *f* *ff*
 Tbn. 3 *mf* *ff*
 Timb. perc 1 *f* *ff*
 Plat. splash 6" *ff*
 Plat. China 12" *ff*
 Plat. Ride 26" *ff*
 Tom Toms *ff*
 Caja Clara perc 2 *f* *p* sin bordona
 Cencerro *ff*
 Gran Cassa *ff*
 Plat. China 10" *pppp*
 Plat. Ride 17" *ff*
 Tom Toms perc 3 *ff*
 Tamb. mil. *ff*
 T.-t. *ff*
 Pandero *ff*
 Vln. I *ff* *pp* Legno battuto
 Vln. II *ff*
 Vla. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff*

66

Fl. *solo 2 simile* *solo 1* *solo 2* *solo 1*

Cl. *solo 2 simile* *solo 1* *solo 2* *solo 1*

Tbn. 1 y 2 *sople moviendo vara rápidamente sin tono (eólico)* *sempre*

Tbn. 3 *sople moviendo vara rápidamente sin tono (eólico)* *sempre*

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2 *Sempre p...*

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10" *Lv* *norm* *pp*

Plat. Ride 17" *cup* *pp* *cup* *pp*

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Sop. *Susurrando* *f* A - - - quel lu - ga - - - r.

A. *Susurrando* *f* A - - - quel lu - ga - - - r.

CORO

T. *Solo 1 declamando altisonante* *Aquel lugar !*

Bajo

Vln. I *Sempre Legno battuto* *sempre pp* *Legno battuto* *Sempre Legno battuto*

Vln. II *pp* *pp* *Sempre pp*

Vla. *Legno battuto* *pp*

Vc.

74

Fl. *solo 2*

Cl. *solo 2*

Cl. bajo

Fag. *1 y 2*

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17" *cup pp*

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Sop. *Susurrando mf* *Murmurando solo 1*

A. *Susurrando solo 1 f*

CORO

T. *Susurrando*

Bajo *Susurrando*

Vln. I

Vln. II

Vla. *Sempre Legno battuto* *Sempre pp*

Vc. *Legno battuto pp*

A - - - - - quel lu - gar de encuentros A(h)

aque! lugar A(h)

A - - - - - quel lu - gar A(h)

A - - - - - quel lu - gar A(h)

Sempre Legno battuto

Sempre pp

Legno battuto

pp

80 Slap

Fl. *solo 1 eólico* *mf* *5* *sfz p* *ff*

Cl. *Slap*

Cl. bajo *sffz pp* *pp* *solo 1* *7* *3* *5* *p* *3*

Fag. *sffz* *solo 1* *5* *pp* *p*

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2 *p*

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17" *cup* *pp* *cup*

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Sop. *murmuro* *mf* *f* *solo 1 murmurando* *f* *Susurrando todos*
 que! A - - - - - quel lu - gar y tranquilas Soledades!

A. *murmuro* *Susurrando solo 1* *Todos cresc.....* *murmurando* *f*
 que! Aquel lugar de encuentros! deen - - - - - cuen-tros

CORO

T. *murmuro* *Ataca* *cresc.....* *f* *Solo 1 declamando*
 que! A deen - - - - - cuen-tros Soledades!!

Bajo *p cresc....* *f* *mf*
 A quel! Lu gar deen - cuen - tros

Vln. I

Vln. II *Con legno battuto*

Vla. *Con legno battuto*

Vc. *Con legno battuto*

88

Fl. *mf* *elíco*

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Corno I y III *mf csc...* *elíco*

Corno II y IV *mf csc...* *elíco*

Tpt.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10" *pp*

Plat. Ride 17" *p*

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Sop. *mf*
Sin pen - sar *pp*

A. *mf*
Susurrando tosoa (no sincrónico) Susurrando todos (no sincrónico) Parlatto solo 1 *ff*

CORO
tranquilas soledades!! Sin pensar en el relave Se alegra desde adentro!

T. *p* *mf*
Sin pen - sar

Bajo *p* *mf*
sin pen - sar

Vln. I *con legno battuto*

Vln. II

Vla.

Vc.

106

Fl. *pppp* *a 2* *p* *Attaca*

Ob.

Cor. i. *p* *solo 2* *pp* *Attaca*

Cl. *pp* *p* *Attaca*

Cl. bajo *p* *a 2* *Attaca*

Fag. *p* *a 2* *Attaca*

Corno I y III *solo III* *pppp* *p* *Attaca*

Corno II y IV *solo II* *p* *Attaca*

Tpt.

Plat. splash 6"

Plat. China 12" *ff* *Apague y deje sonando armónico*

Plat. Ride 26" *p* *ff* *Apague y deje sonando armónico*

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10" *ff* *Apague y deje sonando armónico*

Plat. Ride 17" *ff* *Apague y deje sonando armónico*

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Sop. *Susurrando* *f+* *p* *cresc.....* *ff*
 La mi - cro ya se vie - ne La mi - cro ya se vie - ne o gri - to!!!

A. *psub cresc.....* *ff*
 doal sin seña - ci - a cier - - - to gri - to!!!

CORO

T. *Murmure lo más rápido posible texto indicado* *p cresc.....* *ff*
 o gri - to!!!

Bajo *Susurrando* *f+* *f* *ff*
 La mi - cro ya se vie - ne La mi - cro ya se vie - ne de los ni - ños e - rael gri - to

Vln. I *pp* *f* *legno battuto* *arco* *pp sub*

Vln. II *pp sub*

Vla. *Arco* *Attaca*

Vc. *Arco con legno* *mf* *Attaca*

Lento ♩=50

111

Fl.

Ob. *solo 1*
pp

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag. *solo 2*
pp

Corno I y III

Corno II y IV *solo II*
pp

Tpt.

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17" *cup*
pp

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Lento ♩=50

Sop. *p*
Que ya se vie - ne la mi - - - - - cro

A. *p*
Que ya se vie - ne la mi - - - - - cro

CORO

T. *p*
Que ya se vie - ne la mi - - - - - cro

Bajo *p*
Que ya se vie - ne la mi - - - - - cro

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pp* *p*

Vc. *pp* *p*

116 *solo 1* *p* *1 y 2* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Fl. *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Ob. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Cor. i. *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Cl. *solo 1* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Cl. bajo *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Fag. *solo 1* *p* *solo 2* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Corno I y III *I y III* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Corno II y IV *II y IV* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Tpt. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Tbn. 3 *Con Sordina A3* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Timb. perc 1 *Gritando rápidamente Fortissimo*

Plat. splash 6" *Gritando rápidamente Fortissimo*

Plat. China 12" *cup* *p* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Plat. China 10" *Gritando rápidamente Fortissimo*

Sop. *♩ = 100* *Gritando rápidamente Fortissimo*

A. *Gritando rápidamente Fortissimo*

CORO *Gritando rápidamente Fortissimo*

T. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Bajo *Declamando solo 1 ff* *Calmando asílaespera* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Vln. I *norm* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Vln. II *Norm* *Gritando rápidamente Fortissimo*

Vla. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Vc. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Cb. *Gritando rápidamente Fortissimo*

Con vi - si - tas de ca - le - ra y re - ga - los a los ni - ños!!!

Respire rápidamente cuando quiera

Fl.

Ob.

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I y III

Corno II y IV

Tpt.

Tbn. 3

Timb. perc 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Caja Clara perc 2

Cencerro

Gran Cassa

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

Tom Toms perc 3

Tamb. mil.

T.-t.

Pandero

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Respire rápidamente cuando quiera

sfz p

tr

mp

pp

f

mf

pppp

gliss.

port.

div.

sempre div.

Trasládese a Tam tam y cecitelo cuando corresponda

Premonición

Relator:

Lo triste era cuando había un accidente, se daban en los procesos de la planta principalmente, y era triste. Uno siempre estaba acostumbrado a un ruido que era propio del funcionamiento de la empresa, pero cuando había un accidente, el silencio era sepulcral. Se paraba la planta.

Premonición

♩=60

Clarinete en Sib

Clarinete bajo en Sib

Trombón 1 y 2

Violonchelo

Contrabajo

multi fónico

Áfono al tono growl

Los Sonidos de registro Extremadamente Bajos son los correspondientes a los denominados "Sonidos Pedales"

Áfono Tono

sul pont. Pase arco constantemente de manera muy cargada

sul pont. Pase arco constantemente de manera muy cargada

p *ff* *sfz* *sfz*

5

Cl. bajo

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

frull

Los Sonidos de registro Extremadamente Bajos son los correspondientes a los denominados "Sonidos Pedales"

Áfono al tono frull

ff *ff*

sempre *sempre*

9

Cl. bajo

Cfag.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Vc.

Cb.

sfz p

sempre...

Detailed description of the musical score: The score is for measures 9 through 12. The Cl. bajo staff begins with a quarter note, followed by rests in measures 10 and 11, and a half note in measure 12 marked with *sfz p*. The Cfag. staff has rests in measures 9 and 10, then a half note in measure 11 and a whole note in measure 12. The Tbn. 1 y 2 and Tbn. 3 staves contain rests for all four measures. The Vc. and Cb. staves contain slashes for all four measures, with the instruction *sempre...* written below the first measure of each staff.

Cl. bajo

Musical staff for Cl. bajo (Bass Clarinet) in bass clef. It features a long note with a slur and a hairpin crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Cfag.

Musical staff for Cfag. (Contrabassoon) in bass clef. It features a long note with a slur, a hairpin crescendo, and a sforzando (*sfz*) dynamic marking.

Tbn. 1 y 2

Musical staff for Tbn. 1 y 2 (Trumpets 1 and 2) in bass clef. It features two solo sections: "solo 1" starting with a piano (*p*) dynamic and "solo 2" starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. Both sections include slurs and hairpin crescendos.

Tbn. 3

Musical staff for Tbn. 3 (Trumpet 3) in bass clef. It features a long note with a slur, a hairpin crescendo, and a dynamic marking that transitions from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*ff*). The instruction "con canto" is written above the staff.

Vc.

Musical staff for Vc. (Violoncello) in bass clef. The staff contains a slash (/) in each measure, indicating that the instrument is silent.

Cb.

Musical staff for Cb. (Contrabajo) in bass clef. The staff contains a slash (/) in each measure, indicating that the instrument is silent.

17

Cl. bajo

Cfag.

ff

ff

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

ff

ff

Vc.

Cb.

Sempre...

Sempre...

21

Cfag.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

sfz p

ff

Div

con canto (aprox)

Normal

f

sfz p

f

sfz p

f

sfz p

26 de áfono a multi fónico

Cl

Cl. bajo

Cfag.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

de áfono a multi fónico

pp ff pp

con canto (aprox) normal

Solo 2

Sempre...

Sempre...

31

Cl.

Cl. bajo

Cfag.

solo 1

pp *f*

mf

div

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

con canto

mf *mf* *sfz*

mf *sfz* *sfz*

sfz *sfz*

Vc.

Cb.

de áfono a multi fónico

36

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Cfag.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

pp cresc....

multi fónico > solo 2

f

pp

f

frull

mf

sfz p

sempre ...

sempre

41

multi fónico

Cor. i.

f

Cl.

de áfono a multi fónico solo 1

Cl. bajo

Cfag.

poco a poco a frull

ff

Tbn. 1 y 2

solo 1

solo 2

Tbn. 3

con canto

mf

frull

f

Tba.

mf

Vc.

Cb.

46

Ob

Cor. i.

Cl

Cl. bajo

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

solo 1

multi fónico

mf

f+

f+

f+

ff

f+

solo 2

solo 1

1 y 2

de áfono a multi fónico

p

f+

f

solo 1

solo 2

solo 1

normal

mf

sfz p

f

Sempre ...

Sempre

56

Ob

Cor. i.

Cl.

Cl. bajo

Cfag.

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

Vc.

Cb.

solo 1

solo 2

de aáfono a multi fónico

a multi fónico

a multi fónico

pp

f

mf

f

mf

f

mf

sfz

mf

sfz

mf

sfz

Sempre ...

Sempre ...

poco accel.

Ob. 61 solo 2 *f cresc* solo 1 solo 2 1 y 2

Cor. i. *p sub cresc...* *f* *fff*

Cl. solo 1 *p cresc.....* solo 2 1 y 2 *mf* *fff*

Cl. bajo *cresc...* *ff* *fff*

Tbn. 1 y 2 *f* *fff*

Tbn. 3 *f* *fff* *sfz*

Tba. *fff*

poco accel.

Vc. /

Cb. /

A tempo

1 y 2 sempre

Ob *ff sempre...*

Cor. i. *ff sempre...*

Cl *ff sempre ...*

Cl. bajo *ff sempre* *sfz* *ff*

Cfag. *ff sempre...*
 respire rápidamente cuando quiera

Tbn. 1 y 2 *ff* solo 1 Solo 2 solo 1 1 y 2

Tbn. 3 *ff*

Tba. *ff sempre*

T.-t. Perc. 2 *pp* *ff*

Tamb. mil. Perc. 3 *pp* *ff*
 con bordona

Vc. *ff sempre* *rit.*

Cb. *ff sempre...* *gliss.* *gliss.*

♩ = 60

Molto Espresivo

71 solo 1

Ob. *pppp* *p* *pp* *mf*

♩ = 60

Molto Espresivo

Frote constantemente cuerda endicada
apañando con mano izquierda
de tal modo de no obtener tono, solo
ruido de frotación

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



76

Ob. *pp* *p* *f*

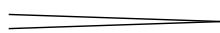
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



81 **Meno mosso** ♩=55

Ob

Bajo

solo 1
pp

f

p

ff

declamando *ff*

6

lo tris - te e - - ra cuando ha - bi - aun ac - ci - den - te

Meno mosso ♩=55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



85

Cfag.

pp

Bajo

mf

Parlato

3

5

5

se da - ba en los pro - ce - sos de la plan - ta prin - ci - pal - men - te ye - ra tris - te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

90

Cor. i. *mf* *p*

Cl. bajo *mf*

Cfag. *sfz* *sfz pp* *sfz p* *sfz pp* *p*

Bajo *Cuerda*
U - - - - no

Vla. */*

Vc. *sul pont* *pppp*



93

Cor. i. *f* *p*

Cl. bajo *tr* *pp*

Cfag. *f*

Bajo *Parlato f*
siem - prees - ta - baa - cos - tum bra - doaun rui - do quee - ra pro - pio del fun - cio - na - mien - to de laem - pre - sa

Vla. */*

Vc. *pppp*

Ob 1
a 2
p *f* *ff*

Cor. i.
p *mf* *f*

Cl. bajo
p *mf* *f*

Cfag.
p

Tamb. mil.
Perc. 3
con bordona
pp

Bajo

Vla.
Arco muy cargado constantemente
mf

Vc.

Cb.
Arco muy cargado constantemente
mf

Detailed description: This page of a musical score covers measures 95, 96, and 97. The score is for a woodwind and string ensemble. The woodwinds include Oboe 1 (Ob 1), Cor Anglais (Cor. i.), and Bass Clarinet (Cl. bajo). The strings include Contrabass (Cb.), Violin (Vc.), and Viola (Vla.). The percussion part features a Tambourine (Tamb. mil.) and Percussion 3 (Perc. 3). The music is in 4/4 time. The woodwinds play sustained notes with dynamic markings of *p*, *f*, and *ff*. The strings play sustained notes with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The Viola and Contrabass parts include the instruction "Arco muy cargado constantemente" (arco very heavily sustained constantly). The Tambourine part is marked *pp* and includes a "con bordona" (with sustain pedal) instruction. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

98

Ob 1

Cor. i.

Cl. bajo

Cfag.

Tamb. mil.
Perc. 3

T.

Bajo

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

sfz

sfz p

p

f

cuera p

div

U no

Cuerda p

U no

103 *rit.*

Cor. i.

Cl. bajo

Cfag.

sfz p

Sop.

Susurrando

pe - ro cuan do ha - bí - aun ac - ci - den - te

CORO A.

Susurrando

pe - ro cuan do ha - bí - aun ac - ci - den - te

T.

Susurrando

pe - ro cuan do ha - bí - aun ac - ci - den - te

Bajo

Susurrando

pe - ro cuan do ha - bí - aun ac - ci - den - te

Parlato solo 1

el si - len - cio e - ra se - pul - cral.

rit.

Vla.

Vc.

106 Più mosso ♩=70

Cor. i.

Cl. 1

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I-III

Corno II-IV

Tbn. 1 y 2

The musical score is written for a 4/4 time signature. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Cor. i., Cl. 1, Cl. bajo, Fag., Cfag., Corno I-III, Corno II-IV, and Tbn. 1 y 2. The score is divided into two measures. The first measure contains musical notation for Cor. i. (a half note G4 with a dynamic marking of *p*), Fag. (a complex passage with slurs and fingering numbers 5 and 6), and Cfag. (a half note G3 with a dynamic marking of *p*). The second measure contains musical notation for Cl. bajo (a whole rest), Fag. (a complex passage with slurs and fingering numbers 5 and 6), Corno II-IV (a half note G3 with a dynamic marking of *p*), and Tbn. 1 y 2 (a whole rest).

108

Cl 1

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno I-III

Corno II-IV

Tbn. 1 y 2

f sub

p

solo 1

6

7

f sub

mp

p

f sub

f

mf

mf

110

Fl. 1 y 2

Ob 1 solo 2 sfz pp

Cor. i. p mf tr

Cl 1 div ff sub ff

Cl. bajo ff sub p 5

Fag. div ff sub

Cfag. ff sub

Corno I-III ff sub

Corno II-IV ff sub

Tbn. 1 y 2 ff sub

f sub 6

f sub 6

p 5

Detailed description: This page of a musical score covers measures 110, 111, and 112. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (Fl.) part has a first ending bracketed over measures 111 and 112, marked '1 y 2', with a dynamic of *f sub* and a sixteenth-note figure. The Oboe (Ob 1) has a solo marked 'solo 2' in measure 110 with a dynamic of *sfz pp*. The Cor Anglais (Cor. i.) has a seven-note figure in measure 110 (*p*) and a six-note figure in measure 111 (*mf*), followed by a trill in measure 112. The Clarinet 1 (Cl 1) has a sixteenth-note figure in measure 110 (*ff sub*) and a sixteenth-note figure in measure 111 (*ff*). The Bass Clarinet (Cl. bajo) has a sixteenth-note figure in measure 110 (*ff sub*) and a five-note figure in measure 112 (*p*). The Bassoon (Fag.) has a sixteenth-note figure in measure 110 (*ff sub*). The Bassoon II (Cfag.) has a sixteenth-note figure in measure 110 (*ff sub*). The Horns (Corno I-III and II-IV) and Trombones (Tbn. 1 y 2) all have sixteenth-note figures in measure 110 (*ff sub*).

Fl. *f* *ff* *p* *a 2*

Musical notation for Flute (Fl.) in treble clef. It features a sequence of notes with dynamic markings *f*, *ff*, and *p*. There are slurs over groups of notes, with fingerings '5' and '6' indicated. A 'div' (divisi) marking is present above a note. An 'a 2' marking is above a final note.

Ob 1 *pp* *ff* *p sub* *a 2*

Musical notation for Oboe 1 (Ob 1) in treble clef. It includes dynamic markings *pp*, *ff*, and *p sub*. Slurs and fingerings '5' are used. An 'a 2' marking is above a note.

Cor. i. *ff* *p sub*

Musical notation for Cor Anglais i (Cor. i.) in treble clef. It shows dynamic markings *ff* and *p sub*.

Cl 1 *ff* *p sub*

Musical notation for Clarinet 1 (Cl 1) in treble clef. It features dynamic markings *ff* and *p sub*, along with slurs and fingerings '6' and '7'. A 'div' marking is present.

Cl. bajo *f*

Musical notation for Clarinet Basso (Cl. bajo) in bass clef. It includes a trill (tr) and dynamic marking *f*.

Fag. *f* *solo 1*

Musical notation for Bassoon (Fag.) in bass clef. It shows dynamic marking *f* and a 'solo 1' marking above a note.

Cfag.

Musical notation for Contrabassoon (Cfag.) in bass clef, currently silent.

Corno I-III *ff* *p sub*

Musical notation for Horns I-III (Corno I-III) in treble clef. It features dynamic markings *ff* and *p sub*, along with a 'div' marking and a slur with fingering '7'.

Corno II-IV *p sub*

Musical notation for Horns II-IV (Corno II-IV) in bass clef. It shows dynamic marking *p sub* and a slur with fingering '7'.

Tbn. 1 y 2 *f* *gliss.*

Musical notation for Trombones 1 and 2 (Tbn. 1 y 2) in bass clef. It includes dynamic marking *f* and 'gliss.' (glissando) markings.

119

Fltn. *ff* 5 6 *fff*

Fl. *ff* 5 6 *fff* 6 *pp*

Ob 1 *ff* 5 *pp sub* 6 *ff*

Ob *ff* 6 *pp sub* 6 *ff*

Cl 1 *ff* 5 *pp* 6

Cl *pp* 6

121

Fltn. *p*

Fl. *mf* *pp*

Ob 1 *ff* *pp* *f*

Ob *ff* *f*

Cl 1 *ff* *f* *pp*

Cl *ff* *f*

123

Fltn. *ff* 7

Fl. 7 *ff* 6 *p sub*

Ob 1 7 *pp* *ff sub* *p sub* 6 *pp*

Ob 6 *p* 7

Cl 1 6 *f* 7 6 *p*

Cl *ff* 7

Detailed description: This page of a musical score, numbered 30, contains six staves for woodwind instruments. The top staff is for Flute (Fltn.), starting at measure 123 with a treble clef, 3/4 time signature, and a forte (*ff*) dynamic. It features a seven-note descending scale. The second staff is for Flute I (Fl.), with a treble clef and 3/4 time signature, containing a seven-note scale followed by a six-note scale. The third staff is for Oboe 1 (Ob 1), with a treble clef and 3/4 time signature, showing a seven-note scale and a six-note scale with dynamics *pp*, *ff sub*, *p sub*, and *pp*. The fourth staff is for Oboe 2 (Ob), with a treble clef and 3/4 time signature, featuring a six-note scale and a seven-note scale. The fifth staff is for Clarinet 1 (Cl 1), with a treble clef and 3/4 time signature, containing a six-note scale, a seven-note scale, and a six-note scale with dynamics *f* and *p*. The bottom staff is for Clarinet 2 (Cl), with a treble clef and 3/4 time signature, featuring a seven-note scale with a forte (*ff*) dynamic. The score is divided into two measures by a vertical bar line, and each measure ends with a 4/4 time signature.

125

Fltn. *ppp* *mf*

Fl. *ff*

Ob 1 *ff* *mf*

Ob *mf*

Cl 1 *p* *mf*

Cl *pp* *p*

Tpt Solo 1 *f*

con sordina

6 6 6 5 5 6

Detailed description: This page of a musical score contains six staves for woodwind and brass instruments. The top staff is for Flute (Fltn.), starting at measure 125 with a *ppp* dynamic and a sixteenth-note sixteenth-measure rest, followed by a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *mf*. The second staff is for Flute (Fl.), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *ff*. The third staff is for Oboe 1 (Ob 1), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *ff*. The fourth staff is for Oboe (Ob), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *mf*. The fifth staff is for Clarinet 1 (Cl 1), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *p*. The sixth staff is for Clarinet (Cl), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *pp*. The seventh staff is for Trumpet (Tpt), with a sixteenth-note sixteenth-measure rest, a sixteenth-note sixteenth-measure rest, and then a sixteenth-note sixteenth-measure rest with a sixteenth-measure rest, marked *f*. The score includes various musical notations such as rests, sixteenth notes, and sixteenth-measure rests, along with dynamic markings and articulation marks.

127

This musical score page, numbered 127, features seven staves for woodwind instruments: Flute (Flt.), Flute I (Fl. I), Oboe 1 (Ob 1), Oboe (Ob), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet (Cl), and Trumpet (Tpt). The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Flute I part begins with a dynamic marking of *pp* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r) and a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The Oboe 1 part starts with a dynamic marking of *pp* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The Oboe part begins with a dynamic marking of *ff* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The Clarinet 1 part starts with a dynamic marking of *f* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The Clarinet part begins with a dynamic marking of *pp* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The Trumpet part starts with a dynamic marking of *ff* and includes a sixteenth-note sixteenth rest (16/16r). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*pp*, *f*, *ff*, *p*, *f sub*, *p sub*) across the two measures.

129

Fltn. *p* **6** *ff* **5**

Fl. *mf* **6** *ff* **5**

Ob 1 *f* **6** *ff* **5**

Ob *f* **5** **6** *ff* **5**

Cl 1 *p* **6** *ff* **6** *sfz pp*

Cl *ff* **6** *sfz pp*

Tpt *ff* **5** **6** *p* *ff* *pp* **5** **5**

131

The musical score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system covers measures 131-132, and the second system covers measures 133-134. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Flute (Flt.), Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob 1), Oboe (Ob), Clarinet 1 (Cl 1), Clarinet (Cl), and Trumpet (Tpt). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 6 and 7. The Trumpet part includes the instruction 'Sin sordina' (without mutes) and 'normal'.

Flt. *ff* *mf* *f*

Fl. *p* *f*

Ob 1 *p+* *pp cresc.....* *pp sub*

Ob *p* *pp* *f* *pp*

Cl 1 *p* *pp* *sfz* *pp*

Cl *p* *pp cresc.....*

Tpt *Sin sordina* *normal* *mf* *p sub cresc.....*

133

Fltn. *ff* 7 5 6 *p* 7 6

Fl. *p* *ff* 5 6 *p* 7 6

Ob 1 *ff* *p sub* 6 *pp* 6 7 6

Ob 5 6 *p*

Cl 1 *ff* 7 6 *p* 7 6

Cl *p* *ff* 5 6 *p*

Tpt *mf* 7

135

Corno I-III

Div

Sempre sin bouché

p

f

I y III

Corno II-IV

p

p

f

Tpt

pp

p

Con sordina

Tpt

pp

ff

Tbn. 1 y 2

Solo 1

Con sordina

Tbn. 3

p

mf

Tba.

f

137

Corno I-III

Corno II-IV

Tpt

Tpt

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

sfz pp

f

pp

div

pp

ff

pp

p

mp

sfz

p

f

sfz

ff

f

sfz

p

f sub

sfz

Corno I-III 139

Bouché 7

Corno II-IV

div Bouché 6

Tpt

pp 6 7 f ff

Tpt

pp 6 ff 6

Tbn. 1 y 2

ff 7

Tbn. 3

ff 6

Tba.

p 6 6

Detailed description of the musical score: The score is for a brass section in 5/4 time. It features six staves: Corno I-III (treble clef), Corno II-IV (bass clef), Tpt (treble clef), Tpt (treble clef), Tbn. 1 y 2 (bass clef), and Tbn. 3 (bass clef). The Tbn. 3 staff is also labeled '3'. The Tba. staff is in bass clef. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains various musical notations including sixteenth notes, eighth notes, and rests, with dynamics ranging from *pp* to *p*. The second measure features more complex articulations such as 'Bouché' and 'div' (divisi), with dynamics reaching *ff*. Slurs and accents are used throughout to indicate phrasing and emphasis. The page number '38' is in the top left, and the rehearsal mark '139' is at the top of the first staff.

141

Corno I-III *ff* *fff* *pp* *sin bouché*

Corno II-IV *f* *fff* *pp*

Tpt *f* *fff*

Tpt *ff* *fff pp sub*

Tbn. 1 y 2 *f* *fff* *pp*

Tbn. 3 *f* *fff*

Tba. *f* *fff*

Timb. *fff*

Corno 143

Corno I-III

Musical staff for Corno I-III. The staff is in treble clef. It begins with a rest, followed by a 7-measure slur and a 6-measure slur. The dynamics are *pp*. There is a 6-measure slur at the end of the staff.

Corno II-IV

Musical staff for Corno II-IV. The staff is in bass clef. It begins with a 5-measure slur. The dynamics are *pp*. There is a 6-measure slur at the end of the staff.

Tpt

Musical staff for Tpt. The staff is in treble clef. It begins with a rest, followed by a 6-measure slur. The dynamics are *pp*.

Tpt

Musical staff for Tpt. The staff is in treble clef. It begins with a 6-measure slur. The dynamics are *pp*. There is an *sfz p* marking at the end of the staff.

Tbn. 1 y 2

Musical staff for Tbn. 1 y 2. The staff is in bass clef. It begins with a rest, followed by a 7-measure slur. The dynamics are *pp*.

Tbn. 3

Musical staff for Tbn. 3. The staff is in bass clef. It begins with a 7-measure slur, followed by a 6-measure slur. The dynamics are *pp* and *p*. There is a 6-measure slur at the end of the staff.

Tba.

Musical staff for Tba. The staff is in bass clef. It begins with a 7-measure slur, followed by a 6-measure slur. The dynamics are *pp*. There is a 6-measure slur at the end of the staff.

Corno I-III 145 *Meno mosso* ♩=60

Corno II-IV

Tpt

Tpt

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

The musical score is for a brass section and includes the following parts and markings:

- Corno I-III:** Treble clef, 7-measure phrase starting with a *p* dynamic.
- Corno II-IV:** Bass clef, 5-measure phrase starting with *p*, followed by a 5-measure phrase starting with *p* and a 5-measure phrase starting with *f*.
- Tpt (first):** Treble clef, 7-measure phrase starting with *pp*.
- Tpt (second):** Treble clef, 5-measure phrase starting with *pp*.
- Tbn. 1 y 2:** Bass clef, 7-measure phrase starting with a crescendo hairpin, followed by a 6-measure phrase starting with *p*.
- Tbn. 3:** Bass clef, 6-measure phrase starting with a *sfz* dynamic and a crescendo hairpin.
- Tba.:** Bass clef, 5-measure phrase starting with *ff*, followed by a 5-measure phrase, a 6-measure phrase, and a 6-measure phrase.

147

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno II-IV

Tbn. 1 y 2

Tbn. 3

Tba.

pp

ff

p

p

sfz

p

ff

p

sfz

sfz p

ff

p

ff

gliss.

ff

ff

5

6

6

Solo 1

150

Cl. bajo

Fag.

Cfag.

Corno II-IV

p

pp

152

Cl. bajo

Fag.

Corno II-IV

pp

pp

Coral

Para Coro Femenino

Lento muy Expresivo ♩=55

Solo 1 ad lib tempo morbido
non vibrato

Soprano I

Ba - - joel um - bral del co - ra - zón, la - ten los

Sop.

sue - ños de lo que fue un hom - bre que par - tió, un dí - a

Sop.

tras el sol, yen la mi - ra - da fe ya mor.

A tempo

Sop.

Tutti
pp non vibrato p f

En los rin - co - nes del ho - gar, vi - ve lau - sen - cia del que par -

Sop.

Tutti pp non vibrato p f

En los rin - co - nes del ho - gar, vi - ve lau - sen - cia del que par -

A.

Tutti pp non vibrato p f

En los rin - co - nes del ho - gar, au - sen - cia del que par -

A.

Tutti pp non vibrato p f

En los rin - co - nes del ho - gar, au - sen - cia del que par -

13 *mp*
 Sop. tió, bro - tau - na lá - gri - ma car - ga - da

Sop. tió, bro - tau - na lá - gri - ma car - ga - da

A. *mp* *p*
 tió, lá - gri - ma de do - lor se la lle -

A. *mp* *p*
 tió, lá - gri - ma de do - lor se la lle -

16 *mf* solo 1
 Sop. Con laes pe - ran - za del que

Sop. *mf* solo 1
 Con laes - pe - ran - za del que

A. vaun ra - yo de sol

A. vaun ra - yo de sol

19 *Tutti mf* *pp sub*

Sop. sue ña yen la me - mo - ríael dul - cea - mor, en el pe -

Sop. sue ña yen la me - mo - ríael dul - cea - mor, en el pe -

A. yen la me - mor - ríael dul - cea - mor en el pe -

A. yen la me - mo - ríael dul - cea - mor

22 *f*

Sop. chou - na flor, te - so - ro de jaz - mín, ca - mi - na rum - boal por - ve

Sop. chou - na flor, te - so - ro de jaz - mín, rum - boal por - ve

A. chou - na flor rum - boal por - ve

A. rum - boal por - ve

4 25 *p*
Sop. nir. En las en - tra - ñas de la tie - rra, pa - rió la

Sop. nir. En las en - tra - ñas de la tie - rra, pa - rió la

A. nir. En las en - tra - ñas de la tie - rra, pa - rió la

A. nir. En las en - tra - ñas de la tie - rra, pa - rió la

28 *fff* *f sub* *mf*
Sop. muer - te su ver - dad el cie - lo no bri - lló pa - rael tra -

Sop. muer - te su ver - dad el cie - lo no bri - lló pa - rael tra -

A. muer - te su ver - dad el cie - lo no bri - lló pa - rael tra -

A. muer - te su ver - dad el tra -

31

Solo 1 *p* *rit.* 5

Sop. ba - ja - dor, pe - sar y lá - gri - mas, co - brey do - lor

Sop. ba - ja - dor,

A. ba - ja - dor,

A. Solo 1 *p* ba - ja - dor, pe - sar y lá - gri - mas, co - brey do - lor.

A tempo

34 Tutti *pp*

Sop. Ba - joel um - bral del co - ra - zón la - ten los

Sop. Tutti *pp* Ba - joel um - bral del co - ra - zón la - ten los

A. Tutti *pp* Ba - joel um - bral del co - ra - zón la - ten los

A. Tutti *pp* Ba - joel um - bral del co - ra - zón la - ten los

6 37

Sop. sue - ños de lo que fue un hom - bre que par - tió un dí - a

Sop. sue - ños de lo que fue un hom - bre que par - tió un dí - a

A. sue - ños de lo que fue que par - tió

A. sue - ños de lo que fue

40

Sop. *mf* *f* *mp*
 tras el sol y en la mi - ra - da fe ya mor, un hom - bre

Sop. *mf* *f* *mp*
 tras el sol y en la mi - ra - da fe ya mor

A. *mf* *f* *mp*
 tras y en la mi - ra - da fe ya mor

A. *mf* *f* *mp*
 la mi - ra - da fe ya mor

43

Sop.

que par - tió un dí - a tras el sol, don - de su vi - da sea - pa - gó.

solo 1
rit.

Sop.

pp

A.

pp

A.

pp

La Tragedia

♩=90

Guitarra de 12 cuerdas en FA Mayor



Cantor Popular Baritono

Cuan - tas per - so - nas mu - rie - ron, tal vez nun - ca se sa - brá,



Guit.



Bar.

Cuan - tas per - so - nas mu - rie - ron, tal vez nun - ca se sa - brá, fue tal la c - la - mi - dad




Guit.



Bar.

que con - mo - vió a chi - leen - te - ro, ya la vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, co - si - ga - me la glo - ria

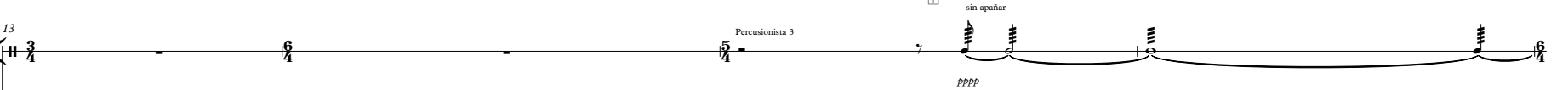


Gran Cassa

Percusionista 3

sin apañar

PPPP



Guit.



Bar.

y con nues - tro se - ñor. Las la - de - ras yel es - te - ro de ca - dá - ver se cu - brie - ron.



Gran Cassa

PPP PP P



Guit.



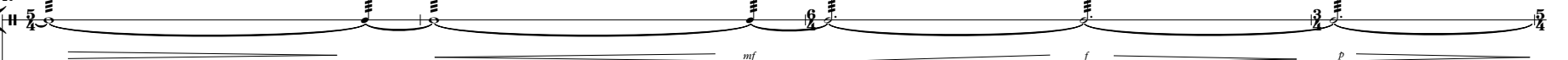
Bar.

con má - qui - nas re - mo - vie - ron el lo - do del a - lu - vión.



Gran Cassa

mf f p

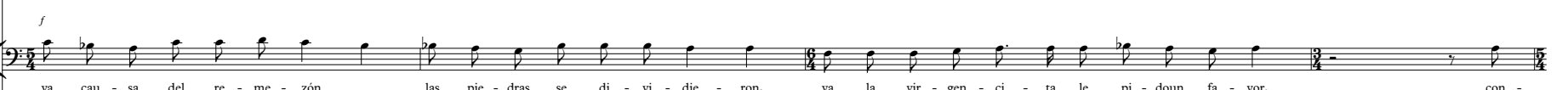


Guit.



Bar.

ya cau - sa del re - me - zón las pie - dras se di - vi - die - ron, ya la vir - gen - ci - ta le pi - doun fa - vor, con -



Vln. I


ff



Gran Cassa

cresc poco a poco.....

f



Guit.

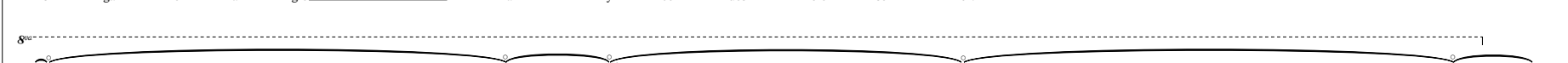


Bar.

si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.



Vln. I



44

Cl. bajo *cresc.....* *mf* *fff*

Fag. *solo 2* *cresc.....* *mf* *fff*

Cfag. *p* *cresc.....* *mf* *fff*

Corno I y III *p* *fff*

Corno II y IV *mf* *cresc.....* *mf* *fff*

Tbn. 1 *p* *mf* *fff*

Tbn. 2 y 3 *p* *mf* *fff* *sfz*

Tba. *p* *mf* *fff*

Timb. PERC 1 *Trasládece a ride de 26"*

Plat. Ride 26"

Gran Cassa *pppp sub cresc.....* *mf* *fff*

Tamb. mil. PERC 3 *pp sub* *cresc.....* *mf* *fff*

Sop. *ff* *7*
pe - ro tran - qui - la!!

Div

Sop. *Parlato ff y como sollozando* *3*
to - dos nos co - no - ci - a - mos

A. *fff* *3*
Mo - nó - to - na *gliss.*

Div

A. *fff* *3*
Mo - nó - to - na *gliss.*

CORO

T. *fff* *3*
Mo - nó - to - na *gliss.*

Div

T. *Parlato ff* *Parlato ff y como sollozando* *3*
vi - dae - ra tran - qui - la!! to - dos nos co - no - ci - a - mos

Bajo *Parlato ff* *fff* *3*
vi - dae - ra tran - qui - la!! mo - nó - to - na *gliss.*

Bajo *Parlato ff* *fff* *3*
vi - dae - ra tran - qui - la!! mo - nó - to - na *gliss.*

Vln. I *glissandos cortos, agudos y rápidos* *p*

Vc. *mf* *fff*

47

Cl. bajo *fff pppp*

Fag.

Cfag. *fff pppp sub*

Corno I y III *fff pppp sub*

Corno II y IV *fff*

Tbn. 1 *fff pppp sub*

Tbn. 2 y 3 *fff*

Tba.

Timb. PERC 1 *EB* *pp*

Plat. Ride 26" *lvib* *fff* *Trasládece a timbal*

Gran Cassa *fff*

Tamb. mil. PERC 3

Vln. I *mp*

Vln. I *sfz* *sfz p*

Vln. II div *sfz p* *sfz p*

Vln. II *sfz p* *sfz pp*

51 7

Fltn. *p* *sfc p* *f* *sfc p*

Fl. *p* *mf* *f*

Ob. *f* *sfc p* *mf* *sfc p*

Cl. *sfc p* *mf*

Cl. bajo *f* *pppp*

Cfag. *f* *mf* *f*

Timb. PERC 1 *sempre pp* *f*

A. *mf* *f*

Div. Al mis - mo lu - gar

A. *mf* *f*

A. Al mis - mo lu - gar

T. Div Al

T. *solo 1 gritando*
al mis-mo lu - gar!!!

Bajo *p* *mf* *f* *Parlatto ff*
i - ba-mos al tra-ba-jo to-dos los di - as to-dos los di-as Al

Bajo *p* *mf* *f* *Parlatto ff*
i - ba-mos al tra-ba-jo to-dos los di - as to-dos los di-as Al

Vln. I *sempre...*

Vln. I *sfc pp* *sfc* *sfc pp* *f* *sfc* *sfc*

Vln. II div *sfc* *sfc pp* *f* *sfc pp* *f* *sfc p* *sfc* *sfc p*

Vln. II *sfc* *sfc p* *f* *sfc pp* *f* *sfc p* *sfc p* *sfc p*

Vla. *p* *p* *sfc*

55

Fltn. *f* *mf* *p* *f*

Fl. *f* *f* *mf* *p* *f*

Ob. *p* *f* *p* *pp* *mf* *f*

Cl. *p* *mf* *f* *psub* *p* *f* *p sub* *p*

Cl. bajo

Cfag. *p*

Timb. PERC 1 *ff* *pp sub* *sfz pp*

A. Div

A. CORO

T. Div *Parlato f*
Mis-mo lu-gar.

T. *Parlato f*
Mis-mo lu-gar.

Bajo Div *Parlato f*
Mis-mo lu-gar.

Bajo *Parlato f*
Mis-mo lu-gar.

Vln. I *mf*

Vln. I *glisandos cortos, agudos y rápidos*
mp *mf* *ff* *gliss.*

Vln. II *div* *sfz p* *ff* *gliss.*

Vln. II *ff* *gliss.*

Vla. *ff* *gliss.*

58

Fltn. *mf* *f* *sfz* *sfz p* *f* *p sub* *ff*

Fl. *f* *f* *f* *ff* *p sub*

Ob. *f* *f* *f* *f* *ff*

Cl. *sfz p* *p* *sfz* *f* *ff*

Cl. bajo *p* *pp* *f*

Cfag. *sfz* *pp* *f*

Timb. PERC 1 *p sub* *f*

Sop. *mf* *f*

Div. yes - tá - ba - mos to - - - - dos

Sop. *mf* *f*

Div. yes - tá - ba - mos to - - - - dos

A. *p* *mf* *f*

Div. í ba - mos au - na fies - ta yes - tá - ba - mos to - - - - dos

A. *p* *mf* *f*

Div. í ba - mos au - na fies - ta yes - tá - ba - mos to - - - - dos

T. *p* *mf* *f*

Div. í ba - mos au - na fies - ta yes - tá - ba - mos to - - - - dos

T. *mf* *f*

Div. yes - tá - ba - mos to - - - - dos

Bajo Solo 1 Declame lo indicado Gritando dramáticamente al interior de este compás

Div. Se hacia deporte!! Había una escuela en el soldado y en el morro!!!!

Bajo *mf* *f*

Cuerda yes - tá - ba - mos to - - - - dos

Vln. I *pp sempre...*

Vln. I *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *ff*

Vln. II *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Vln. II *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Vla. *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

61

Fltn. *ff mp f sub p*

Fl. *ff p sub mf*

Ob. *ff mp p f sub pp sub f ff*

Cl. *ff f p sub f p*

Cl. bajo *ff p sfz p ff*

Cfag. *ff p sfz p ff*

Timb. PERC 1 *ff p sub cresc... p ff*

Tamb. mil. PERC 3 *ff pp f ff*

Sop. *ff*
co-rre ca-ta- to!!!

Div Sop. *ff*
co-rre ca-ta- to!!!

A. *ff*
co-rre ca-ta- to!!!

Div A. *ff*
co-rre ca-ta- to!!!

CORO

T. *ff*
co-rre ca-ta- to!!! Ma - yo res in-que-tu - - - - -

T. *ff*
co-rre ca-ta- to!!! E - ra tran - qui - lo

Bajo *f ff*
cuera div No ha - - bi - - an ma - yo res in-que-tu - - - - -

Bajo *ff*
cuera div co-rre ca-ta- to!!! No ha - - bi - - an ma - yo res in-que-tu - - - - - des.

Vln. I *mf*
gliandos cortos, agudos y rápidos

Vln. II *sfz*

Vla. *sfz mf pp f ffff*

75

Fltn. *mf* *pp* *f* *p sub* *f* *p*

Fl. *mp* *pp* *f* *mf*

Ob. *p* *f* *f sub* *p sub* *p*

Cl. *p* *f* *f* *p sub* *p* *mf*

Cl. bajo *sfz p* *sfz pp* *p*

C.fag. *sfz p* *sfz pp* *p*

Timb. PERC 1 *sfz p* *sfz pp*

Sop. *Parlato ff*
liz Nien los par-ti-dos de fút - bol

Div. *f*

Sop. *Parlato ff*
liz Nien los par-ti-dos de fút - bol

A. *f*
liz Yo no mea - cuer-doha-bervis-tou-na ri - - - - ña

Div. *f*

A. *f*
liz Yo no mea - cuer-doha-bervis-tou-na ri - - - - ña

CORO

Div. *mp* *f* *ff sub*
E - ran to - - - dos co - - no - ci - - - dos que se da

T. *mp* *f* *ff sub*
E - ran to - - - dos co - - no - ci - - - dos que se da

Bajo *mp* *f* *ff sub*
E - ran to - - - dos co - - no - ci - - - dos que se da

Div.

Bajo *mp* *f* *ff sub*
E - ran to - - - dos co - - no - ci - - - dos que se da

Vln. I

Vln. II div

Vln. II *sfz* *sfz* *sfz* *sfz pp* *ff* *p*
glisandos cortos, agudos y rápidos ... a la corda

Vla. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz pp* *sfz p* *sfz*

Vc. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz pp* *sfz p* *sfz*

78 (tr)

Fltn. *p* *cresc.....*

Fl. *f* *p sub* *respire rápidamente cuando sea necesario*

Ob. *f* *p sub* *1 y 2* *p* *6* *tr*

Cl. *div* *p* *tr* *1 y 2* *pp cresc....*

Cl. bajo *p* *sforz p*

Cfag. *sforz p* *cresc.....* *mf* *sforz p*

Tbn. 1 *sforz pp* *p*

Tbn. 2 y 3 *p* *pp*

Tba. *p*

Timb. PERC 1 *sforz pp*

Sop. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho Co-rre ca-ta - to!!!

Div. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho co-rre ca-ta - to!!!

A. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho co-rre ca-ta - to!!!

Div. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho co-rre ca-ta - to!!!

CORO

T. *p sub cresc.....* *ff* *7* *solo 1 gritando dramáticamente*
mu - - - - - cho Co-rre ca-ta - to!!!

Div. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho Co-rre ca-ta - to!!! *Había una cantina que era de un extranjero ahí llegaban todos!!!!*

T. *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho Co-rre ca-ta - to!!!

Bajo *p sub cresc.....* *ff* *7*
mu - - - - - cho co-rre ca-ta - to!!!

Div.

Bajo *p sub cresc.....* *solo 1 Declame sollozando en ff* *ff* *7*
mu - - - - - cho *La pascua..... era preciosa* Co-rre ca-ta - to!!!

Vln. I

Vln. II *p*

Vla. *div* *sforz* *sforz p* *mp* *glisandos cortos, agudos y rápidos a la corda*

Vc. *sforz* *sforz p* *attaca*

81

Fltn. *mf* *f* *f* *f*

Fl. *ff* *pp sub* *p* *pp*

Ob. *ff* *pp sub* *pp* *mp*

Cl. *mf* *p*

Cl. bajo *f p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Cfag. *f* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Tbn. 1 *sfz p* *p*

Tbn. 2 y 3 *f*

Tba. *f*

Timb. PERC 1

Caja Clara Percusionista 2 *f* *pp* *sfz*

Sop. *Parlatto ff* *solo 1 declamando ff sobre nota tenida aguda* *Todos parlatto ff* *solo 1 declamando como sollozo ff* *Todos sollozando ff susurro ffff*
 To - dos lle - ga - ban Yo no me acuerdo de haber visto una riña!!! que se da mu - cho era lindo como una comunidad todos conocian al señor de la botillería, de la verdurerial!! e - ra lin - do Co - rre

A. *Parlatto ff* *Todos parlatto ff* *mf* *susurro ffff*
 To - dos lle - ga - ban que se da mu - cho e - - ra lin - do Co - rre

CORO

T. *Parlatto ff* *ff muy angustioso* *p sub* *sollozando ff* *gritando muy angustiado rápidamente evitando sincronía*
 To - dos lle - ga - ban nien los par - ti - dos de fút - bol! e e - ra lin - do corre catato, corre catato, corre catato...!!!

Bajo *Parlatto ff* *ff muy angustioso* *p sub* *sollozando ff* *gritando muy angustiado rápidamente evitando sincronía*
 To - dos lle - ga - ban nien los par - ti - dos de fút - bol! e e - ra lin - do corre catato, corre catato, corre catato...!!!

Vln. I *mp*

Vln. II div *mp*

Vln. II *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Vla.

Vc. *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p* *sfz p*

Respire rápidamente cuando lo requiera

Solo 1 respire rápidamente cuando lo requiera

85

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. bajo

Cfag.

Tbn 2 y 3

Timb. PERC 1

Caja Clara

Sop.

A.

CORO

T.

Bajo

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Vla.

Vc.

sempre pp

pp

tr

trino solo para clarinete 2

p

sfz p

ff sub

pp

ff sub

ff

p sub

ff

Parlato *ff*

cantando nota más aguda posible

f

gliss.

Co-rre ca-ta-to co_____ rre. Yes - tá - ba - mos to - - - - - dos

C - rre ca - ta - to co_____ rre. Yes - tá - ba - mos to - - - - - dos

ff

solo 1 declamando *ff* dramáticamente

Todos parlato *ff*

Parlato *ff*

cantando nota más aguda posible

Solo 1 gritando y sollozando

Co-rre ca - ta - to!!! íbamos al trabajo todos los días en el mismo lugar!!! Í - ba - mos au - na fies - ta Yes - tá - ba - mos to - - - - - dos Monótono pero tranquilo!!!

ff

p sub

ff

Parlato *ff*

Solo 1 sollozando *f*

todos

Co-rre ca - ta - to co_____ rre Yes - tá - ba - mos El cobre era un pueblito súper tranquilo!!! E_____ ra tran - qui - lo

sempre mp

sempre mp

gliss.

f sub

mp

glissandos cortos, agudos y rápidos ... a la corda

sempre mp

f

A

89

Fltn. *f*

Fl. *(tr)*

Ob. *(tr)*

Cl. *solo 1*
f sub
p *f* *3*
Sempre repetir módulo hasta indicación de director

Cl. bajo *mf*
pp *mf* *f*

Fag. *pp* *mf* *f*

Cfag. *p* *f*

Tbn. 1 *p* *mf* *f*

Tbn. 2 y 3 *sfz p* *mf* *mf* *sfz*

Tba. *p* *sfz p* *mf*

Timb. PERC 1 *mp*

Sop. *solo 1 Gritando fff*
Yo ten - go re - cuer - dos deu - nain fan - cia fe - liz!
mf *ff*
E - ra tran - qui - - - - -

A. *Parlato ff*
La pas - - - - - cuae - ra pre - cio - sa
fff *mf* *ff*
Ca - ta - to E - ra tran - qui - - - - -

T. *Parlato ff*
Todos
La pas - - - - - cae - ra pre - cio - sa
fff *mf* *ff*
Ca - ta - to
Todos repitan lo más rápido posible lo indicado, del susurro al llanto evitando sincronía
corre catato, corre catato, corre catato, corre catato...

Bajo *Parlato ff*
La pas - - - - - cuae - ra pre - cio - sa
fff *mp*
Ca - ta - to co - - - - - rre

A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Più mosso ♩=60

96 *Atacca*

Fltn. *Atacca*

Fl. *Atacca*

Ob. *Atacca*

Cl. *Atacca*

Cl. bajo *fff*

Fag. *fff*

Cfag. *fff*

Corno I y III *fff*

Corno II y IV *fff*

Tbn. 1 *fff*

Tbn. 2 y 3 *fff*

Tba. *fff*

Timb. PERC 1 *fff* *pp* *f* *p* *ff* *p* *pp*

Plat. splash 6" *f*

Plat. China 12" *cup*

PERC 2 *L.V.*

Plat. Ride 26" *f*

Tom Toms *f* *p sub* *ff* *p sub*

Cencerro *p sub* *f*

Plat. China 10" *ff*

Tamb. mil. PERC 3 *Sin bordona* *p* *f* *pp* *ff* *p* *f*

Temple Blocks *fs* *p sub* *p*

Sop. *Atacca*

A. *Atacca*

CORO

T. *Atacca*

Bajo *Atacca*

Più mosso ♩=60

Vln. I *Atacca*

Vln. II *Atacca*

Vla. *Atacca*

Vc. *f* *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f* *f*

99

Timb. PERC 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

PERC 2

Tom Toms

Cencerro

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

PERC 3

Tamb. mil. PERC 3

Temple Blocks

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Sop.

A.

CORO

T.

Bajo

Vc.

Cb.

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

102

Timb. PERC 1

Plat. splash 6"

Plat. China 12"

PERC 2

Plat. Ride 26"

Tom Toms

Cencerro

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

PERC 3

Tamb. mil. PERC 3

Temple Blocks

Sop.

A.

CORO

T.

Bajo

Vc.

Cb.

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

Susurre lo más rápido posible texto indicado evitando sincronía y siempre cresc...

113 CUARTO MÓDULO a tempo negra 60

Timb. PERC 1

Plat. Ride 26"

Cencerro

Plat. China 10"

Tamb. mil. PERC 3

Sop.

A.

CORO

T.

Bajo

Vc.

Cb.



116

Timb. PERC 1

Plat. splash 6"

Plat. Ride 26"

Plat. China 10"

Plat. Ride 17"

PERC 3

Temple Blocks

Sop.

A.

CORO

T.

Bajo

Vc.

Cb.

VOX POPULI:

Cada cuerda del coro hará un Divissi Total, donde cada miembro asumirá el rol de solista. Cada integrante de la cuerda de manera independiente elegirá de entre las frases dadas y las declamará a tempos y dinámicas diferentes cada cual, siempre en un crescendo general. Las frases las puede repetir e hilar como mejor considere siempre de manera dramática. Las entradas serán dadas por el director evitando sincronías en la dicción.

Las intenciones que deberá aplicar serán:

- Del susurro al Llanto.
- Altisonante como lamento.
- Gritando.
- Susurrando.
- Llorando.

FRASES A ELEGIR:

1. El Cobre era un pueblo super tranquilo.
2. La vida era tranquila.
3. Un poco Monótona pero tranquila.
4. No salíamos mucho.
5. Íbamos al trabajo todos los días al mismo lugar.
6. Íbamos a una fiesta y estábamos todos.
7. Yo tengo recuerdos de una infancia feliz.
8. La pascua era preciosa.
9. Había una carnicería, una verdulería.
10. Había una escuela.
11. Todos nos conocíamos.
12. Era lindo, era como una comunidad.
13. Mis niños, donde están??!!
14. La iglesia, la Iglesia, el cobre!!

Co - rre ca - ta - to!!!

Co - rre ca - ta - to!!!

Co - rre ca - ta - to!!!

Co - rre ca - ta - to!!!

Co - rre ca - ta - to!!!

VOX POPULI

VOX POPULI

VOX POPULI

VOX POPULI

VOX POPULI

VOX POPULI

cresc.....

136

Fltn. *ff* *sempre* *sempre cresc....* *accel.* *fff*

Fl. *sempre cresc....* *fff*

Cor. i. *sempre cresc....* *fff*

Cl. *1 y 2* *ff* *f sub* *fff*

Cl. bajo *f* *sempre cresc....* *fff*

Fag. *f* *sempre cresc....* *fff*

Cfag. *ff* *fff*

Corno I y III *f* *p sub* *ff* *sfz* *p* *ff* *fff*

Corno II y IV *f* *p sub* *ff* *sfz* *p* *ff* *fff*

Tpt. x 3 *con sordina* *f* *p sub* *ff* *sfz* *ff* *fff*

Tbn. 1 *ff* *sfz* *p sub* *ff* *sfz p sub* *ff* *fff*

Tbn. 2 y 3 *ff* *sfz* *p sub* *ff* *sfz p sub* *ff* *fff*

Tba. *ff* *sfz* *p sub* *ff* *sfz p sub* *ff* *fff*

Campana *f* *fff*

T.-t. *cresc...* *f* *fff*

Gran Cassa *cresc...* *f* *fff*

Tamb. mil. PERC 3 *ff* *ff* *fff*

Sop. *f sempre cresc....* *fff* *gliss.*

Div Sop. *f sempre cresc....* *fff*

A. *f sempre cresc....* *fff* *gliss.*

A. Div *f sempre cresc....* *fff*

CORO

T. *f sempre cresc....* *fff* *gliss.*

Div T. *f sempre cresc....* *fff*

Bajo *f sempre cresc....* *fff*

Vln. I *f sempre cresc....* *accel.* *fff* *gliss.*

Vln. II *ff* *legno battuto* *arco* *ff* *sfz* *ff* *ff* *fff* *gliss.*

Vln. II *ff* *legno battuto* *arco* *f* *ff* *ff* *fff* *gliss.*

Vla. *ff* *legno battuto* *arco* *f* *ff* *fff* *gliss.*

Vla. *ff* *legno battuto* *arco* *f* *ff* *fff* *gliss.*

Vc. *s sempre cresc...* *ff* *nota más alta posible* *fff* *gliss.*

Cb. *sempre cresc....* *fff*

141 Attaca

Fltn. Attaca

Fl. Attaca

Cor. i. Attaca

Cl. Attaca

Cl. bajo Attaca

Fag. Attaca

Cfag. Attaca

Corno I y III Attaca

Corno II y IV Attaca

Tpt. x 3 Attaca

Tbn. 1 Attaca

Tbn. 2 y 3 Attaca

Tba. Attaca

Campana lv

T.-t. lv

Gran Cassa Attaca

Tamb. mil. PERC 3 Attaca

Sop. Attaca

Div. solo 1 ff pp pp fff $pppp$

Sop. Ah

A. Attaca

Div. Attaca

A. Attaca

CORO

T. Attaca

Div. Attaca

T. Attaca

Bajo Attaca

Lento $\text{♩} = 45$ Ad Libitum

Vln. I Attaca

Vln. II div Attaca

Vln. II Attaca

Vla. Attaca

Vla. Attaca

Vc. Attaca

Cb. Attaca

146 Sop. *p* *f* *pp*
Ah



150 Sop. *ff* *fff* *gliss.* (d)



154 Sop. *p* *mf* *pppp*
Ah



159 Sop. *pp* *gliss.* *gliss.* solo aire Esperar 10 segundos antes de comenzar siguiente pieza

El Valle de La Muerte

Lento e Ritenuto $\text{♩} = 40$

Molto Vibrato

Corno inglés

Campana Percusionista 1

Corn. i.

Campana perc 1

Corn. i.

Campana perc 1

Solo 1 Declamando sentimentemente

Bajo

Era la Hora del Almuerzo, cuando toda la familia está reunida, ahí comenzó el temblo, era fuerte y muy violento, las casas se remecían y se oían gritos de clamor todos empezamos a correr sin entender que pasaba, por el miedo la gente corría a la capilla a refugiarse y derrepente....una explosión....

Corn. i.

Campana perc 1

Sop.

Div

Por el es - te - - - ro del co - bre un ji - ne

CORO Sop.

Div

Por el es - te - - - ro del co - bre un ji - ne

Bajo

era como una bomba.....

Vln. I

Div

Vln. I

23

Corn. i.

Campana perc 1

Tamb. mil. Perc 3

Sop.

Div

Sop.

A.

Div

A.

Vln. I

Div

Vln. I

p sub *sfp* *f* *pp*

sempre mf

con bordona

f *pp sub cresc.....* *fff* *susurrando f+* *pp solo 1*

te ga - lo - pa - ba gri - - - tan - doa to - do pul - món se nos vie - neel re - la - ve ve - - -

f *pp sub cresc.....* *fff* *susurrando f+* *pp solo 1*

te ga - lo - pa - ba gri - tan - doa to - do pul - món Se nos vie - neel re - la - ve ve - - -

f *pp sub cresc.....* *fff* *susurrando f+* *susurrando f+*

ne - te ga - lo - pa - ba gri - - - tan - doa to - do pul - món Se nos vie - neel re - la - ve Ve - - -

pp *fff* *susurrando f+* *susurrando f+*

Gri - tan - doa to - do pul - món Se nos vie - neel re - la - ve Ve - - -

legno battuto *pp* *f* *pp* *mf*

legno battuto *pp* *f* *p* *mf*

28

Corn. i.

Campana perc 1

Sop.

Div

Sop.

A.

Div

A.

Vln. I

Div

Vln. I

p *sfp*

todos *cresc.....* *ff* *Susurrando f+* *gritando*

o cuan - do se va des - pla - zan doel re - la - - ve y ve - o DIos

todos *cresc.....* *ff* *Susurrando f+* *gritando*

o cuan - do se va des - pla - zan doel re - la - - ve y ve - o DIos

todos *cresc.....* *ff* *Susurrando f+* *gritando*

o cuan - do se va des - pla - zan doel re - la - - ve y ve - o DIos

todos *cresc.....* *ff* *solo 1 declamando* *Todos Susurrando f+* *gritando*

o cuan - do se va des - pla - zan doel re - la - - ve y siento como un ruido de mar y ve - o DIos
embravecida

pp *mp* *mp*

sonido razgado a normal súbito

de áfono a tono

Fl. *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp* *sfz=pp*

Ob. *p* *sfz* *p*

Corn. I *sfz=pp* *sfz* *p*

Cl. *slap* *ff* *p* *ppp*

Cl. bajo *sfz=pp* *pp*

Fag. *div* *sfz=pp* *f* *solo 1* *p* *div* *tr*

Cfag. *f* *pp*

Cornos I - III *p* *f* *sfz=pp* *pp*

Cornos II - IV *p* *f* *sfz=pp* *pp*

Tpt. *con sordina* *solo 1* *a tres* *p* *solo 1* *f*

Tbn. 1 *3*

Tbn. 2 y 3 *5* *f*

Timb. *f* *ppp*

Ride 26" Perc 2 *f*

Plat. Ride 17" *p*

Tamb. mil. Perc 3 *f* *ppp* *f*

Sop. *susurrando f+* *gritando dramático* *Sees*

A. *susurrando f+* *gritando dramático* *Sees*

T. *susurrando f+* *gritando dramático* *Sees*

Bajo *susurrando f+* *gritando dramático* *Sees*

Vln. I *X*

Vln. II *X*

Vla. *f* *Staccato con legno battuto sobre cualquier altura lo más rápido posible*

Vc. *f* *Staccato con legno battuto sobre cualquier altura lo más rápido posible*

Cb. *X*

40

Fl. *ff* *sin tono*

Ob. *sfz ppp* *mf* *tr*

Corn. i. *p* *tr* *ppp cres....* *mf* *tr*

Cl. *slap* *pppp* *p* *pp sub*

Cl. bajo *sfz* *sfz p*

Fag. *sfz* *mp* *sfz*

Cfag. *sfz* *p*

Cornos I - III *Atacca* *mp* *sfz*

Cornos II - IV *Atacca* *mp* *sfz*

Tpt. *f* *7*

Tbn. 1 *ff dim.....* *sin tono moviendo vara rápida y constantemente (solo aire)*

Tbn. 2 y 3 *ff dim.....* *sin tono moviendo vara rápida y constantemente (solo aire)*

Timb. *f* *7*

Plat. Ride 17"

Tamb. mil. Perc 3 *7* *3*

Sop. *f* *p* *5*
 tá se-pul-tan-doel co- bre!!! So- lo fue- ron se- gun - - - - dos

A. *f* *p* *3*
 tá se-pul-tan-doel co- bre!!! so- lo se- gun - - dos y

T. *f*
 tá se-pul-tan-doel co- bre!!!

Bajo *f*
 tá se-pul-tan-doel co- bre!!!

Vln. I *Atacca* *ff* *f* *Staccato con legno battuto sobre cualquier altura lo más rápido posible*

Vln. II *Atacca* *ff* *f* *Staccato con legno battuto sobre cualquier altura lo más rápido posible*

Vla. *Atacca* *ff*

Vc. *ff* *ff* *piz* *6* *3*
frote constantemente la nota sin producir tono, solo ruido de frotación

Cb. *ff* *f* *3*

43 ²

Fl. *f* *mf* *ff* *sin tono*

Ob. *mf*

Corn. i. *(tr)*

Cl. *pp* *f* *7*

Cl. bajo *f* *sfz*

Fag. *p* *3*

Cfag. *p* *mf* *sfz*

Cornos I - III *f* *p sempre....*

Cornos II - IV *p* *pp sub* *sfz* *p sempre....*

Tbn. 1 *sin tono moviendo vara rápida y constantemente (solo aire)*

Tbn. 2 y 3 *sin tono moviendo vara rápida y constantemente (solo aire)*

Tba. *sfz*

Timb. *pppp* *f pp sub*

Tamb. mil. Perc 3 *pppp* *sfz*

Sop. *pp* *ff* *p sub*
i - gual que las o - las y

A. *pp* *ff* *p sub*
de - sa - pa - re - cie - ron i - gual que las o - las y

CORO

T. *pp cresc.....* *sfz* *f* *ff sub* *pp sub* *ff* *p sub*
e - ra co - moun mar i - gual que las o - las y

Bajo *pp cresc.....* *sfz* *f* *ff sub* *pp sub* *ff* *p sub*
e - ra co - moun mar i - gual que las o - las y

Vln. I *f* *mp* *p* *norm*
gliss *legno battuto* *arco* *sul pont*

Vln. II *f* *mp* *p* *norm*
gliss *pizz* *arco* *sul pont*

Vla. *f* *5* *norm*
sul pont

Vc. *f* *3* *arco* *norm*
pizz

46

Fl. *ff p sub* *sin tono*

Corn. i. *ff*

Cl. *pp* *sempre*
 ejecute siempre las alturas de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

Cl. *pp* *sempre*
 ejecute siempre las alturas de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

Cl. bajo *ff* *div* *pppp*
 respire rápidamente cuando lo requiera

Fag. *sfz*

Cfag. *sfz*

Cornos I - III *div* *norm* *sfz*

Cornos II - IV *div* *norm* *sfz*

Tpt. *f* *sfz*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 y 3 *ff*

Tba. *ff*

Timb. *f* *ff*

Tamb. mil. Perc 3 *f* *pppp* *attaca*

Sop. *mf* *nota más baja posible*
 Tan - ta gen - te en - te -

A. *mf* *nota más baja posible*
 Tan - ta gen - te en - te -

T. *mf* *nota más baja posible*
 Tan - ta gen - te en - te -

Bajo *fff* *mf* *nota más baja posible*
 to - do seos - cu - re - ció
 Tan - ta gen - te en - te -

Vln. I *ff* *sempre*
 ejecute siempre glissando de armónicos de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

Vln. II *f*

Vla. *ff* *sempre*
 ejecute siempre glissando de armónicos de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

Vc. *f* *ff* *sfz p*

Cb. *ff*

50

Fl. *frull*
f *sffz* *f* *sffz*

Ob. *f* *sffz* *sffz*

Corn. i. *f* *sffz* *sffz*

Cl. *sffz* *sffz*

Cl. *sffz* *sffz*

Cl. bajo *sffz* *sffz* *div* *sffz pp*

Fag. *f* *sffz*

Cfag. *sffz* *sffz* *sffz pp*

Cornos I - III *sffz* *sffz* *sffz pp*

Cornos II - IV *sffz* *sffz* *sffz*

Tpt. *solo 1* *con sordina* *a 3* *f* *sffz* *sffz*

Tbn. 1 *sffz* *sffz* *sffz pp*

Tbn. 2 y 3 *sffz* *sffz* *sffz pp*

Tba. *sffz* *sffz* *sffz pp*

Timb. *sffz* *sffz* *sffz pp*

Ride 26" Perc 2 *pp* *sffz*

Perc 2 Tom toms *f* *sffz*

Tamb. mil. Perc 3 *con bordona* *pp* *f* *sffz pp* *sffz*

Sop. *p* *f*
rra - da vi - va qui - zás e - raun va - lle mor - tuo - rio

A. *p* *f*
rra - da vi - va qui - zás e - raun va - lle mor - tuo - rio

T. *p* *f*
rra - da vi - va qui - zás e - raun va - lle mor - tuo - rio

Bajo *p* *f*
rra - da vi - va qui - zás e - raun va - lle mor - tuo - rio

Vln. I *sffz* *f* *sffz* *sffz*

Vln. II *pp* *sffz* *sffz*

Vla. *sffz* *sffz*

Vc. *f*

ejecute siempre las alturas de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

sempre

pp

ejecute siempre glissando de armónicos de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

sempre

ff

pp

ejecute siempre glissando de armónicos de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario

sempre

ff

64

Fl. *sfz* *sfz* *p* *sfz* *pppp* *sempre* *pp*

Ob. *div* *sfz* *sfz* *p* *sfz*

Corn. i. *sfz* *sfz* *f* *sfz*

Cl. *sfz* *sfz* *f* *sfz* *pppp* *sempre* *pppp* *sempre* *pppp*

Cl. *sfz* *sfz* *f* *sfz* *pppp* *sempre* *pppp* *sempre* *pppp*

Cl. bajo *sfz* *sfz* *f* *sfz* *pppp* *sempre* *pppp* *sempre* *pppp*

Fag. *sfz* *sfz* *f* *sfz* *pppp* *sempre* *pppp* *sempre* *pppp*

Cfag. *sfz* *sfz* *f* *sfz* *pppp* *sempre* *pppp* *sempre* *pppp*

Cornos I - III *div* *sfz* *sfz* *sfz* *pp* *solo I* *p*

Cornos II - IV *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tpt. *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tbn. 1 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tbn. 2 y 3 *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

Tba. *p* *sfz*

Timb. *sfz* *sfz* *pppp*

Tamb. mil. perc 2 *sfz* *sfz* *pp* *sfz*

Sop. *p* *Lai*

Vln. I *f* *gliss.* *mf* *sonido armónico más alto posible mantenido*

Vln. II *f* *gliss.* *mf* *sonido armónico más alto posible mantenido*

Vla. *f* *gliss.* *mf* *sonido armónico más alto posible mantenido*

Vc. *f* *gliss.* *f* *Staccato con legno battuto sobre cualquier altura lo más rápido posible*

Cb. *f* *gliss.* *pizz con pulgar* *pp* *ejecute siempre glisando de armónicos de este cuadro lo más rápido posible hasta que director indique lo contrario*

68

Fl. *sempre pp*

Ob.

Cl.

Cl.

Cl. bajo

Fag.

Cfag. *sempre pppp*

Cornos I - III

Cornos II - IV

Timb.

Sop. *ff p sub*
 gle - - sia fue ro - dea - da por el fan - go co - moun mi - la - gro del se - ñor

A. *ff p sub*
 co - moun mi - la - gro del se - ñor

CORO

T. *p f*
 Mien - - tras

Bajo *p f*
 Mien - - tras

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

eco solo I

p

76 *div*

Ob.

rall.

canto hablado
(Alturas aproximadas)

solo 1
mf

Bajo

co... co - mo que u - no ya no se pue - de con - for - mar vi - ve en lain - con - for - mi - dad deha - ber per - di - do to - do.



A tempo ♩=40

80

Ob.

nota más baja posible

Bajo

declamando

y deha - ber per - di - do to - do es - car - bé va - rios di - as y nun - ca los en - con - tré de noche solo llanto solo llanto

La Noche Triste

Íntimo $\text{♩} = 60$

Portamentos microtonales y breves

Violín I (1 y 2)

Violín I (3 y 4)

Violín I (5 y 6)

Violín I (7 y 8)

Violín II (1 y 2)

Violín II (3 y 4)

Violín II (5 y 6)

Violín II (7 y 8)

pp

p

f

pp

p

f

pp

p

f

pp

p

f



6

pppp *ff*

Vln. I (1 y 2) *p* *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. I (3 y 4) *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. I (5 y 6) *p ... cresc.....* *mf*

Vln. I (7 y 8) *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. II (1 y 2) *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. II (3 y 4) *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. II (5 y 6) *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vln. II (7 y 8) *p* *p ... cresc.....* *mf* *ff*

Vla. (1 y 2) *pp* *f*

Vla. (3 y 4) *pp* *ff*

Vla. (5 y 6) *p*

Ride 17" perc 3 *1.v*

1:30"

DIVISI TOTAL

Vln. I *p*

Vln. II *p*

sempre

En esta sección cada violín es un solista. Cada uno entrará irregularmente completando la música de este módulo.

El director se encargará de dar las entradas a cada intérprete de manera individual, seguido e irregularmente, por lo cual no podrán entrar dos violines al mismo tiempo.

Una vez que cada violín termina su entrada no debe dejar de tocar, por lo que deberá repetir el módulo tantas veces sea necesario hasta el corte del director.

Al repetir el módulo seguirá la lógica del crescendo por lo que siempre la intensidad será mayor. Desde el Inicio del módulo hasta la entrada de los violonchelos deben pasar 1':30\".

Módulo 13 **Sempre Divissi total**

Violnes I y II (os) *pp sub*

Vc. *molto vibrato* *ff* *rit.....* **A Tempo**

Cb. *molto vibrato* *ff* *rit.....* **A Tempo**

Módulo 18

Violnes I y II (os)

Vc. *sempre ff*

Cb. *sempre ff*

23 **Meno mosso** $\text{♩} = 45$

Cantor Popular *declamando muy dramático*

con tristeza y amargura los pocos sobrevivientes rescatan a sus parientes para darles sepultura llegó hasta allí el señor cura con la bendición de Dios a su convento llevó a los niños que han quedado en el lodo sepultado mucha gente allí quedó

Vln. I *div* *p*

Vln. I *div* *p*

Vln. II *Violines segundos sigan con módulo*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Più mosso ♩=70

Alturas al interior del rasgueo...sempre...

Guitarra en Fa Mayor

Cantor Popular

Al dar hoy por ter - mi - na - do yel re - la - to dees-tahis-to - ria

Più mosso ♩=70

Vln. I

Vln. I

Vc.

Cb.

Armónico más alto posible

sempre.....

Ob.

Cl.

Cl.

Tom toms perc 2

Guitarra en Fa Mayor

Cantor Popular

Al dar hoy por ter-mi-na - do yel re-la-to dees-tahis-to - ria

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

37

Fag. *f* 6 7 *tr*

Fag. *f* 6

Tamb. mil. perc 3 con bordona *f* 6 7

Guitarra en Fa Mayor

Cantor Popular *f*
 Si no fa - lla mi me - mo - ria me - dio si - glo yaha pa - sa - do ya la vir - gen - ci - ta le pi - dou - na - vor, con -

Vln. I *8^{va}*

Vln. I *8^{va}*

Vln. II *8^{va}*

Vln. II *8^{va}* *pp*

Vc.

Cb.

Fag. *41* *(tr)* *solo 1* *f* *5* *tr* *6*

Musical notation for Bassoon (Fag.) in bass clef, 5/4 time signature. It features a trill at the beginning, followed by rests in 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures. The piece resumes in 5/4 with a forte (f) dynamic, playing a sixteenth-note scale with a fingering of 5 and a trill, followed by a sixteenth-note scale with a fingering of 6.

Timb. *ppp*

Musical notation for Timpani (Timb.) in bass clef, 5/4 time signature. It consists of a series of chords in 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures, marked with ppp (pianissimo).

Tom toms perc 2 *f* *5* *6*

Musical notation for Tom toms in percussion clef, 5/4 time signature. It features rests in 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures, followed by a sixteenth-note scale in 5/4 marked with forte (f), with fingering 5 and 6.

Guitarra en Fa Mayor

Musical notation for Guitar in treble clef, 5/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Cantor Popular *si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor.*

Musical notation for Cantor Popular in bass clef, 5/4 time signature. It features a vocal line with eighth and sixteenth notes, corresponding to the lyrics: "si - ga - me la glo - ria y con nues - tro se - ñor."

Vln. I

Musical notation for Violin I in treble clef, 5/4 time signature. It features a sustained melodic line with long slurs across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Vln. I

Musical notation for Violin I in treble clef, 5/4 time signature. It features a sustained melodic line with long slurs across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Vln. II

Musical notation for Violin II in treble clef, 5/4 time signature. It features a sustained melodic line with long slurs across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Vln. II

Musical notation for Violin II in treble clef, 5/4 time signature. It features a sustained melodic line with long slurs across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Vc.

Musical notation for Viola in treble clef, 5/4 time signature. It features a sustained melodic line with long slurs across 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures.

Cb.

Musical notation for Contrabass in bass clef, 5/4 time signature. It consists of rests in 4/4, 3/4, and 5/4 time signatures, marked with a slash (/).

45

Fl. *f* 6 *tr*

Cl. *f* 6

Cl. *f* 6 *tr*

Fag. *tr*

Timb.

Tamb. mil. perc 3 *f* sin bordona 6

Guitarra en Fa Mayor

Cantor Popular *f* *f*

Ten-goen mi men-te gra-ba - do laan-gus tia que se vi-vió To-da la tie-rra tem- bló__ las pie-dras se di-vi-die - ron

Vln. I *sempre ...*

8^{va}

Vln. I *sempre ...*

8^{va}

Vln. II *sempre ...*

8^{va}

Vln. II *sempre ...*

Vc. *sempre ...*

Cb. *sempre ...*

50

Fl. *f* *p* *tr* *Λ*

Fl. *f*

Ob. *p* *f* 6

Cl. *sffz p*

Cl. *sffz p*

Fag. *f* 6

Fag. *f* 6 *tr* 6

Tpt. *con sord.* *solo 1* *mf* 5 6

Timb. *mp*

Caja Clara perc 2 *con bord* *mf* 6 5 6 6

Guitarra en Fa Mayor *f*

Cantor Popular
Las con-ten - cio - nes ce die - ron yel tran-que se des-bor-do ya la vir-gen ci - ta le pi-doun fa vor

Vln. I *8va*

Vln. I *8va*

Vln. II *8va*

Vln. II *8va*

Vla. *pp*

Vc.

Cb.

54 *molto rit.*

Fl. *f* 6 *tr*

Fl. *f* *tr*

Ob. *solo 1* 5

Cl. *f* 6

Cl. *sfz p* *tr*

Fag. *f* 5

Fag. *p*

Tpt. 5

Timb.

Caja Clara perc 2 6 5

Guitarra en Fa Mayor *lv*

Cantor Popular *f*

Con - sí - ga - me la glo - ria, y con nues - tro se - ñor.

molto rit.

Vln. I *8va*

Vln. I *8va*

Vln. II *8va*

Vln. II *8va*

Vla.

Vc.

Cb.