



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

“En Trance”

Tesina para optar al Post título en Composición Musical

Rodrigo Cepeda Planas, Subhira

Profesor Guía:

Eduardo Cáceres Romero

Santiago, Chile

2015

Nota: 6,3

TABLA DE CONTENIDOS

	Resumen	3
1	Introducción	
1.1	Fundamentación	4
1.2	Motivación	6
1.3	Descripción	7
1.4	Metodología	8
2	Desarrollo	
2.1	Definiciones del “estado de trance”	9
2.2	El “trance” en pueblos originarios del mundo	12
2.3	La música en el trance de pueblos originarios del mundo. Un breve análisis comparativo de elementos fundamentales característicos.	14
	Ejemplos de ritmos y melodías originarias del mundo	15
2.4	Pueblos originarios de América que utilizan el trance	20
2.5	Pueblos originarios de Chile que utilizan el trance	22
2.6	Entrevista a José Pérez de Arce, etnomusicólogo	23
2.7	La música en los estados de trance del pueblo Mapuche	26
2.8	Algunos Instrumentos utilizados por el pueblo Mapuche	27
2.9	Estado del arte	31
2.10	Entrevista a Eduardo Cáceres, compositor.	34
2.11	Entrevista a Gerardo Villagrán “Arturo Kona”, Intérprete superior en Corno, músico Mapuche	37
2.12	Bibliografía	39
3	Análisis Obra “En Trance”	40
4	Partitura “En Trance”	49 -110

1. RESUMEN

La presente tesina plantea el uso del “trance” como elemento central musical en la ritualidad de distintos pueblos originarios del mundo desde tiempos remotos hasta nuestra época. Se analiza desde lo más genérico en relación al entendimiento del “estado de trance” mencionando algunas de las culturas que lo utilizan y muestra como la música es un factor fundamental para entrar en dicho estado. Se elige en este caso la étnia Mapuche como cultura originaria de Chile con profunda vinculación al “estado de trance” utilizando la música como verdadero “puente de entrada” al estado mencionado.

Luego de esto, se plantea el siguiente cuestionamiento: ¿Cómo aplicar los conceptos observados a una obra musical que utilice la Orquesta Sinfónica como medio sonoro y que facilite, induzca o dirija al auditor a un estado similar?.

Utilizando los datos investigados y con la experiencia personal de más de veinte años de vinculación musical con las llamadas “Músicas del Mundo” además de una especial afinidad y acercamiento con la cultura Mapuche, realizo la composición de la obra “En Trance” que incorpora elementos observados propios de la ritualidad y trance Mapuche, propuestas y experimentaciones del color de las distintas familias de instrumentos de la orquesta, como también el elemento rítmico como eje de la obra.

Posteriormente se analiza y se presentan conclusiones sobre el trabajo realizado.

1.1 Introducción

1.1.2

FUNDAMENTACIÓN

En el “saber y ser” del ciudadano contemporáneo en Chile, influyen y confluyen muchos factores; la tradición occidental y principalmente europea, el saber indígena y popular tanto folclórico como urbano, la educación formal e informal, los sucesos cotidianos e históricos que nos van formando como personas y como sociedad.

En esta observación desde hace bastante tiempo llama la atención el hecho que la humanidad moderna ha ido perdiendo o bien mutando y reformulando ciertas prácticas necesarias para su desarrollo.

El rito de juntarse y celebrar actividades grupales en torno a la danza y la música ha estado presente desde las culturas más primitivas a las más desarrolladas. En la actualidad lo observamos esbozado en conciertos, fiestas, celebraciones, festivales y otros, pero muchas veces alejado de un sentido más profundo, tal como lo observamos en los pueblos originarios del mundo. “En estas culturas, dentro de su ritualidad y cotidianeidad se incluye un importante rol a vivenciar *Estados Alterados de Conciencia* (E.A.C.*1) a “entrar en trance” a través de la música y el baile. Ya sea para la obtención de claridad, enfocar a un objetivo común, comunicación con lo espiritual, lo divino, lo etéreo, el “estado de trance” (*2) es el conductor y principal puente a este EAC. La música es siempre el canalizador y facilitador de este verdadero viaje a lo intangible”.

*1 y 2 E.A.C. “La Relación entre la Música el el Trance Extático” Dr. Josep Ma Ferrada, pag 165-179. Andalucía, 1998

En términos de fenómenos musicales, desde el mundo de la electrónica hace más de 15 años existe un gran desarrollo de la llamada “*Música Trance*”, “como respuesta de la humanidad moderna a esta necesidad de tener percepciones distintas a las cotidianas y también de poder vivenciar experiencias junto a “la tribu” la comunidad” (*3).

Por otro lado, el color y la vibración emitida por la Orquesta Sinfónica tiene el poder emocional de cambiar el estado de ánimo tanto del ejecutante como del auditor, hecho comprobado por cientos de obras a lo largo de la historia de occidente.

Constatando estos hechos se plantea el desafío de acercar estos mundos, utilizando los instrumentos de la Orquesta contemporánea, para crear música que integre distintos elementos de la música asociada al trance ritual, con aspectos formales contemporáneos, experimentales y expresivos.

*3 Dennis Wier, “*The Way of Trance*”, California EEUU 1995

MOTIVACIÓN

Desde hace más de 20 años, mi búsqueda y trabajo musical se ha enfocado en la influencia emocional y de estados anímicos que produce la música en el auditor. Por interés personal, me he vinculado con distintas corrientes del saber y del crecimiento personal que utilizan la música como puente o eje central de sus filosofías, rituales, espiritualidad, experiencias místicas y/o psicológicas. Algunas de estas experiencias han estado ligadas a distintas culturas originarias y filosofías del mundo, tales como *Sufies*, *Sanyassin*, *Maories*, *Hindustani*, *Celtas* y particularmente importante, al pueblo *Mapuche*.

Tales experiencias no solo me han marcado como ser humano, sino que además han influido profundamente en mi acercamiento a la música.

He utilizado, siempre con el máximo respeto, instrumentos, rítmicas, duraciones, alturas, tonalidades y modalidades de estas y otras culturas en la composición musical, siempre desde un punto de vista personal en un estilo amplio y ecléctico, ligado a la fusión de lo étnico, lo popular y distintos elementos de estilos como el jazz, lo docto, lo experimental y lo folclórico.

Como parte del trabajo musical, en los últimos años me he acercado más y más a los instrumentos de tradición europea presentes en la Orquesta Sinfónica, palpando y sintiendo su tremendo potencial detonador de emociones y vibraciones sonoras que resuenan tanto en el cuerpo como la mente y lo intangible; *el alma*. He experimentado tal como tantas personas, como una obra sinfónica puede alterar y cambiar diametralmente mi estado emocional y de conciencia.

Juntar estos dos mundos tan presentes en la humanidad actual me parece al mismo tiempo apasionante y necesario para mi camino musical.

DESCRIPCIÓN

El objetivo de este trabajo es aplicar a una composición musical, elementos utilizados por alguna de estas culturas para “entrar en trance” y la infinita vastedad de colores y expresión de instrumentos de la Orquesta Sinfónica. En particular de la étnia Mapuche y luego crear una obra nueva, experimental que pueda hacer vislumbrar al auditor a un estado similar al descrito e identificado como *trance*.

Se hará una breve investigación y descripción de etnias y culturas que utilizan el elemento “trance” en su música y ritualidad. Se identificarán los aspectos y elementos musicales característicos de una etnia elegida como foco para esta Tesis; la Mapuche.

Con los elementos investigados, se llega finalmente al objetivo central de este trabajo; *crear una obra orquestal* que se inspire y utilice elementos musicales, expresivos, rítmicos, motivicos, tonales y micro tonales, de la música Mapuche, desde una visión propia, experimental y creativa.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada tiene varias etapas de investigación y realización. Desde lo más global en relación al concepto del “*trance*” a lo más específico en relación a la música y desde distintos puntos de vista y áreas del saber; lo sociológico, lo antropológico, lo médico, lo etnomusicológico, lo músico-terapéutico.

Luego se acerca y enfoca específicamente a *la música* identificando y analizando distintos parámetros presentes en la ritualidad o tradición de diversas culturas del mundo. Se mencionan y esbozan la *Sufi* (árabe), la *Celta* (europea) la *Hindustani* (India) y distintos pueblos originarios de América, profundizando en una cultura elegida como más influyente, representativa e identitaria, con fundamental importancia de su música ligada al “estado de trance” cuál es la *cultura Mapuche*.

En base a estas observaciones, se compone una pieza orquestal. Luego se analiza y comparten resultados obtenidos.

2 Desarrollo

2.1 Definiciones del “estado de trance”

Según la Real Academia de la Lengua: TRANCE (“entrar en”): “mecanismo psicológico en el que la persona se abandona a ciertas condiciones externas o internas y experimenta un estado de conciencia diferente”.

Desde el punto de vista médico hay varias ramas que abordan el tema, la Psiquiatría describe el “trance terapéutico” como “un período durante el cual las limitaciones de los marcos de referencia y creencias son alterados temporariamente para que se pueda ser receptivo a otros modelos de asociación y formas de funcionamiento mental que conducen a la resolución de problemas” (*4) , la neurología observa y define el “estado de trance” como “trastorno de conversión” o bien “trastornos disociativos” : “Se refiere a los *síntomas* afectan al *comportamiento* y que se asemejan a una *enfermedad neurológica* pero que no proceden de ninguna enfermedad física conocida ni se pueden explicar por ella”. También describen el “trance hipnótico” como “estado pasivo de trance que se asemeja al sueño normal durante el que la percepción y la memoria están alterados, produciéndose un aumento de las respuestas a la sugestión” (*5)

*4 Dr. Milton H Erickson, *Fundación Erickson, Phoenix Arizona*

*5 “*Trastornos Disociativos, Una Revisión Conceptual*” Harvard University Press, 1983

En su libro “The Way of Trance” el especialista Norteamericano Dennis Wier (*6) describe y profundiza en múltiples enfoques cotidianos contemporáneos de la inducción al trance, tanto para uso médico asociado a patologías siquiátricas, como psicológicas, asociadas a búsqueda de expansión de la percepción sensorial e indica que el estado de trance es necesario para obtener una visión distinta a la cotidiana de la realidad. Se abren literalmente puertas mentales que permanecen cerradas la mayoría del tiempo.

Quizás la ciencia que más ha documentado sobre el “trance” es la etnomusicología. “El trance es un fenómeno observado en las culturas del mundo desde los más remotos tiempos, siempre asociado a ritualidad del tipo “shamánica”, “religiosa”, de festividades y/o actividades cinegéticas (cosecha, siembra, vendimia, etc.), representación de valores articularios de un lenguaje mágico, ritos funerarios, de paso o iniciáticos, curación, sanación del cuerpo o alma”.

Dice el Dr Josep M Fericgola (*7). Según su estudio sobre el tema, se observan los siguientes tipos de trance en las culturas del mundo:

- 1.- Trance chamánico: la finalidad básica y explicitada universalmente es la videncia dirigida a la búsqueda de respuestas pragmáticas (a una irregularidad climática, a un conflicto social...) y la curación de enfermedades.
- 2.- Samhadi o éxtasis budista: la finalidad es el autodescubrimiento y la liberación de las cadenas de deseos generadores del sufrimiento como característica cuasi esencial de la vida humana.

**6 Dennis Weir, “The Way of Trance”, California EEUU 1995*

**7 “La Relación entre la Música y el Trance Extático” Sociedad Etnomusicologica de Andalucía-Granada publicado en 1998*

3.- Éxtasis cristiano o teresiano, cuya última finalidad es la unión mística y amorosa con la divinidad, por medio de la cual el sujeto tiene una experiencia directa e integradora de Dios, busca respuestas a sus interrogantes trascendentes y a veces también a cuestiones pragmáticas.

4.- Trance de posesión: la finalidad es que el sujeto que actúa de médium sea poseído, 'cabalgado' o 'montado', por la correspondiente divinidad, sea benéfica o maléfica, para acceder a mundos superiores y a información útil para la vida cotidiana.

2.2 El trance en los pueblos originarios del mundo,

Consultando bibliografía para la realización de este documento, se encuentran abundantes estudios realizados por antropólogos, arqueólogos y etnomusicólogos que evidencian la existencia de ritualidad asociada al trance en culturas tan antiguas como; sumerios, el antiguo Egipto, la antigua Grecia, la mayoría de los pueblos africanos, Japón, China, Tailandia, Bhili, India, Nepal, Tibet, Mongolia, Tuva, vikingos, pueblos celtas, maories e indígenas australianos, mayas, aztecas, Incas, tribus amazónicas, nativos de Norteamérica (Sioux, Navaho, Lacota, etc).

El trance, como se menciona anteriormente, se encuentra en estas y casi la totalidad de las culturas originarias del planeta.

En el texto publicado por el departamento de Etnomusicología de la Universidad de Madrid titulado “Música y Trance en el Antiguo Egipto” (*8), se describen situaciones, ritos, actos cotidianos estudiados por egiptólogos escritos en jeroglifos o reflejados en esculturas y pinturas correspondientes a las etapas más antiguas de esa cultura y que se mantuvieron durante todos los siglos de su apogeo, incluso hasta nuestros días.

*8 *“Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The Role of Visions in Shamanism”*, *Current Anthropology*, vol. 26, 1985, 443-46

El etnomusicólogo de la Universidad de Valencia Dr Josep M Fergcola en su libro “La Relación entre la Música y el Trance Extático” (*9), expone: “no existe una sola sociedad que en mayor o menor grado, y bajo el epígrafe cultural que sea, no conozca tales estados extáticos y no disponga de algún tipo de aprendizaje regulado como camino para cultivar esta capacidad innata:

samadhi entre los budistas, wājd o jushúa entre los árabes magrebíes, éxtasis teresiano en el mundo europeo clásico, nembutsu en Japón, trance chamánico en Siberia y toda América y un largo etcétera”.

Esto mismo es avalado por el autor y sociólogo chileno José Pérez de Arce, ex director del Museo de Arte Precolombino, quién en entrevista realizada para esta tesina afirma “prácticamente la totalidad de pueblos originarios de América tiene en su cultura el espacio de alterar el estado de conciencia” (* transcripción de entrevista en página 23)

**9 “La Relación entre la Música y el Trance Extático” Publicado en Música Oral del Sur, nº 3, año 1998, págs. 165-179, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada*

2.3 La Música en el trance de pueblos originarios del mundo. Un breve análisis comparativo de elementos fundamentales característicos

Como ya hemos mencionado, la vastedad de culturas del mundo que utilizan el trance es inmensa. En todas ellas *la música* juega un rol principal. En algunas en forma exclusiva, y en otras acompañando ingesta de sustancias psicoactivas, hiperventilación o cambio en ritmos respiratorios con ejercicios específicos, realización de actividades extenuantes, privación del alimento, el sueño u otros sentidos, como la visión, el tacto o el olfato.

Los elementos musicales varían según las culturas en cuanto a la predominancia, pero en todas observamos los siguientes elementos;

- **Reiteración de patrones rítmicos**, ya sea regulares o irregulares (musicalmente se transcribiría como métricas pares o impares), que se reiteran durante largos períodos de tiempo, con una base fuerte normalmente creada por patrones de tres tambores graves de distinta altura y algunos tambores más agudos que realizan variaciones. Esto es especialmente preponderante en todas las culturas africanas y afroamericanas.

EJEMPLO DE PATRON RITMICO DE LA CULTURA AFROMANDINGUE

DANZA SOKO

Transcripción: Gonzalo Camus

Tradicional

Music by Familia Bangoura Guinee Conakry

♩ = 230

DJEMBE CALL

SOKO

DUNUMBA

SAGBAN

KENKENI

DJEMBÉ

DJEMBÉ

The musical score is written on a grand staff with a 2/8 time signature and a tempo of 230 beats per minute. It consists of six staves of rhythmic notation. The first staff, labeled 'SOKO', begins with a 'DJEMBE CALL' and features a sequence of eighth notes and rests, with a dynamic marking of *f* and accents. The second staff, 'DUNUMBA', is marked 'Partida Dunumba' and uses 'x' symbols to denote specific rhythmic events. The third staff, 'SAGBAN', is marked 'Partida Sagban' and also uses 'x' symbols. The fourth staff, 'KENKENI', is marked 'Partida kenkeni' and uses 'x' symbols. The fifth and sixth staves, both labeled 'DJEMBÉ', use triangle symbols to indicate rhythmic patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines and ends with double bar lines.

- **Utilización de cantos devocionales;** basadas en alteraciones microtonales de monodias, o bien escalas pentatónicas con cantos responsoriales, gritos y recitaciones efectuadas por el o la Chamán.
- **Utilización melódica responsorial;** ocurre en muchas culturas de la India, Europa del Norte y Este, Arabia, Hungría. En la Cultura Árabe Sufi (considerada como una de las más antiguas y profundas que mantienen su tradición) por ejemplo, se observa una riquísima expresión melódica, con utilización de una gama de notas mucho mayor a la occidental, por el uso consciente y normado de $\frac{1}{4}$ e incluso $\frac{1}{8}$ s de tonos donde la tribu se entrega con pasión devocional al canto.

EJEMPLO CANCION ÁRABE, MEQAM SAMAI DAREJ

Samai Darej - Maqam Bayat

סמעי דרג - מקאם באייט

Allegretto M.T.

mf

5

9 *f*

13 *mf*

17

21

25

29

33 *Fine*

EJEMPLO CANCION SUFI

Beni maksudun alemde EVIÇ
Hz. Hüseyi SE 16

Be ni ma...k su...d un a
Ey Hü da... yi' eg er

lem de ey ley di la
id rak ed er sin fa

kin il la Hu Bu be
ni dün ya ya Bu söz

him der di me der ma...n
un sir ri na kim se

değ er il dir la kin il la Hu
er e mez la kin il la Hu

A ma...n Al lah hi...n

m me det Sul Ta ni

m Bu be

Beni maksudun alemde, eyleydi lakin ilâhu
Bu benim terkine derman Değildir lâkin ilâhu

İman âlemin neyâtı Sultânın
Bu benim terkine derman Değildir lâkin ilâhu

Ey âlemler eğer lâlak edisin rûnî dünyaya
Bu sözün sirri mü kimse eremez lakin ilâhu

17

- **Uso de semillas, calabazas, sonajas y otros instrumentos de percusión** con sonoridad de gran altura, que rompen o apoyan la monotonía rítmica según el momento.

- **Expansión del color** del sonido abarcando frecuencias poco usuales o cotidianas. El uso de cantos armónicos que exaltan las frecuencias sobre agudas es un factor reiterado en culturas tan alejadas geográficamente como los Tuva de Mongolia (Asia Central), los Maorí de Nueva Zelandia y Australia, los Mapuche de Chile solo por nombrar algunos.
Estos sonidos se obtienen ya sea con instrumentos específicos (Didgeridoo, Pífilca, Trompe, Campanas, Gamelán, Flautas, etc) o técnicas específicas de impostación de la voz que exaltan los armónicos sobre el canto base.

- **Uso de notas pedal** que se mantienen durante el trascurso de la música. Estos pedales armónicos pueden ser un tono que se mantiene o bien dos o más notas que se reiteran una y otra vez para inducción del estado de trance.

2.4 Pueblos originarios de América que utilizan el trance

Luego de leer varios estudios y textos relativos al tema, podemos concluir claramente que prácticamente la totalidad de los pueblos originarios de América (del Norte, Centro y Sur del continente) conocían y tenían espacios cotidianos de trance en sus culturas. La mayoría de éstos asociados a actividades de sanación, curandería y de comunicación con sus deidades, ya fueran estas espíritus de animales, antepasados, distintas denominaciones de “dios” o “dioses”, pero también asociadas a actividades tribales que podríamos describir como “de actividad kinésica” de movimiento; por ejemplo cultivar, cosechar, cocinar, ir a la guerra, etc., como también de carácter recreativo o de unidad social del pueblo o tribu.

En su libro “Pueblos Originarios de América” la doctora Susana Frank (*10) describe detalladamente como en la ritualidad de la antigua cultura Olmeca en lo que hoy es el sur este de México, alrededor del año 1.000 a.c. había un clarísimo poder asociado a la casta de los “sacerdotes” quienes tenían la habilidad de entrar en trance y comunicarse con lo sobrenatural, para definir los destinos del pueblo. “Es todavía un misterio cómo esta cultura pasó en brevísimo tiempo de ser un pueblo recolector y nómada, a uno de los más importantes imperios americanos en desarrollar un cultura propia, levantar pirámides, erigir gigantescas esculturas de más de dos metros y varias toneladas de peso ubicadas en posiciones que serían hoy imposibles de realizar sin maquinaria de grueso calibre” (*10). Se esboza en dicho estudio que éstos y otros misterios podrían estar asociados a información obtenida en estado de conciencia asociados al trance chamánico de los sacerdotes.

**10 Ediciones del Sol, Argentina 2008*

No solo los pueblos originarios de América, sino también toda la cultura Afro-Americana esta íntimamente ligada a la ritualidad del “trance extático”, especialmente en culturas como la Yoruba, Candomble, Santo Daime, Santería, Orixas, y muchas otras.

En muchas de estas culturas americanas y afro-americanas el fenómeno del trance está asociado a cantos y danzas como también a la ingesta de “medicina” o sustancias con presencia de psicoactivos toxicológicos ya sea de origen vegetal, animal o fungi.

2.5 Pueblos Originarios de Chile que utilizan el trance

Acotando a nuestro país, igualmente se observa que tribus originarias, tanto las que permanecen hasta nuestros días como las ya extintas, poseen actividades asociadas a estados de percepción distintos que el cotidiano.

Existen muchos estudios que profundizan en el trance de la ritualidad Mapuche, encarnados en la figura de la Machi. Por su importancia para esta tesis le daremos un capítulo especial a este tema.

También están documentados y descritos los rituales de trance del pueblo Selk Nam, Kaweshkar, Yámana, Rapa Nui, las distintas etnias Mapuche (Picunche, Pehuenche, Huilliche, etc.) Diaguita, Atacameño, Aymara, entre otros.

Muchos de estos rituales permanecen intactos en las culturas mientras otros se sincretizaron con la cultura conquistadora europea.

José Pérez de Arce, describe algunos de estos rituales en instalaciones del Museo de Arte Precolombino. En este museo se pueden encontrar videos y grabaciones de muchos de los mencionados rituales, de los cuales me llamó fuertemente la atención aquellos que tienen que ver con el pueblo Selk Nam. Se describe como el Chamán Selk Nam era capaz de entrar en trance utilizando cantos específicos para distintos fines, como realizar curaciones o actos mágicos que incluían dejar el cuerpo físico para ir a atraer una ballena a vararse en la costa o atravesarse el cuerpo con una flecha de madera sin sangrar.

ENTREVISTA A JOSE PEREZ DE ARCE (extractos)**1- ¿Cómo surgió tu acercamiento a las Culturas Originarias?**

“Desde muy joven me interesó el tema. Partí por las culturas más antiguas asiáticas, europeas, y sobre todo latinoamericanas. A mi lo que más me ha gustado siempre es las culturas prehispánicas. Mi acercamiento fue a través de la música. Luego fui dándome cuenta que para poder entender esto debía conocer todo de las culturas y así fue como he dedicado gran parte de mi vida a entenderlas y saber de ellas”

2- ¿Qué Culturas Originarias de Chile, incluyendo las extintas, utilizan el Trance?

“Todas! Yámana, Selk Nam, Alacalufe, Kaweshkar, Mapuches de todas las distintas zonas, y para qué hablar de las tribus Andinas!. La palabra “trance” es algo que nosotros le ponemos...para ellos es simplemente parte de la vida. Los distintos planos de la vida son algo cotidiano para ellos. No es que “utilicen” el trance, sino que es totalmente parte de su vida”. “En las culturas indígenas no existe una división entre lo divino y lo cotidiano, la ritualidad es parte de su quehacer”

3- ¿Cual es el Rol de el trance en estas culturas?

“Hay distintos momentos en distintas culturas. En la Mapuche por ejemplo él o la Chamán es la especialista en las culturas originarias en el tema de abrirse a diferentes estados de conciencia. Ella es quién abre las puertas a los distintos planos de la existencia y transfiere el conocimiento o la información al pueblo. En otras como la Aymara y las andinas en general, es el pueblo que entra en trance en ritos conjuntos, Aquí no existe la Machi pero hay un alferes que va al centro, al tocar las Lakitas en los Chinos del norte por ejemplo” “se produce una “cadena Sintagmática” entre hileras de tocadores” “el vivir con estados alterados de conciencia es parte normal de la vida”

4- ¿ Cual es el Rol de la música en el camino a obtención de dicho estado?

“Fundamental. La música es el hilo conductor de todas las ritualidades conducentes al trance. ¿Tú sabes que en la mayoría de las culturas originarias no existe la palabra música así como algo externo?. La música suena al cosechar. Al hacer ceremonia...es parte de la vida y de la ritualidad. Pero si lo vemos desde acá es totalmente fundamental”

5- ¿ Cuán ligado al color (o la instrumentación), u otros parámetros de la música opinas que está el estado de trance?

“En la mayoría de América hay sonidos que recurrentemente se ocupan para abrir el camino al trance. El más escuchado es el agudo. Las Maracas, las semillas. He postulado en estudios y libros que esto está relacionado con el sonido de la caída del agua. En los pueblos Andinos existe la figura de el “Serenio” que es un espíritu del agua que afina los instrumentos los pone en el tono correcto para la ceremonia. También van a buscar las melodías a la orilla de una cascada donde aparece el “Serenio” que es a la vez un espíritu y un demonio. Si entras en pánico al verlo mueres. Si lo recibes te da la música, las melodías. Esto aparece con este verdadero “ruido blanco” de la cascada del agua, de la saturación densa de armónicos agudos, y eso se reproduce con las semillas. Los Mapuche tienen esto al igual que todas las tribus. Además es fundamental el tema de la duración, y reiteración del ritmo cardíaco que toca la Machi en el Kultrún” “La Machi además está siempre acompañada de dos personas que tocan la Pifilka, nuevamente una reiteración de sonidos agudos, esto se ve también claramente en los Sikusde la música Andina estas flautas suenan siempre en pares en grupos. La Afinación de estas flautas es muy importante. Es otra y no es templada como la occidental.

Estos grupos de instrumentos se construyen buscando una verdadera “banda ancha” de sonoridad de flautas microtonalmente distintas. Se amplía la frecuencia de la sonoridad es una desafinación para nuestros oídos occidentales”. “No sé por qué pero esta sonoridad opera con las flautas. Quizás no tanto con las cuerdas. En las flautas esta “desafinación” genera algo como un “tercer sonido” al momento de tocar.

“En la cultura Mapuche hay una relación igualitaria de las personas, entonces la afinación y la sonoridad de los distintos instrumentos es válida sin importar su afinación” “los toques son verdaderas “oraciones a la divinidad”. No hay estructuras musicales al modo occidental, se producen situaciones sonoras, pero lo principal es el Newén. La expresión de la fuerza universal y de la Tierra. La catarsis, la expresión”. “Los Aymara tienen mucho más elaborado el tema de la agrupación de músicos con los Sikus”

6- ¿ Como ves la experiencia de utilizar elementos musicales de los pueblos originarios en un contexto fuera del espacio-ritual tradicional de esas culturas? En salas de concierto por ejemplo?

“Con el grupo que participo hace muchísimos años junto a Claudio Mercado “La Chimuchina” hemos tenido todo tipo de experiencias en este sentido. Pero siempre tratamos de incorporar al público en la experiencia. Pienso que es fundamental que el público no sea solo un espectador. Esto es la principal dificultad que tiene, pues en las culturas originarias esto es un “ritual” es decir no hay “oyentes” e “intérpretes”, son todos parte de algo donde todos hacen algo, bailar, tocar, rogar. Se genera un estado tribal. En cambio nosotros los occidentales separamos todo. Por eso con La Chimuchina al final de nuestras presentaciones siempre entregamos instrumentos a la audiencia para facilitar la experiencia de totalidad. No usamos micrófonos ni parlantes porque no queremos separar “público” de “intérpretes”. Nos gusta romper esa dicotomía”

2.7 La música en los estados de trance del pueblo Mapuche

Para el pueblo Mapuche, la vida en este plano terrestre es solo la mitad del mundo. Según su cosmovisión, los aspectos “sobrenaturales” “mágicos” o incorpóreos son tan reales como los que se viven sobre la tierra. La música está asociada a instancias rituales principalmente que permiten derribar las fronteras entre estos mundos materiales e inmateriales, para lo cual es necesario conectarse con el estado de trance. De las figuras que pueden conectar los distintos mundos que habitamos, la más importante es la Machi. Ella, a través del trance, puede recibir información y visión entregada por los espíritus de la naturaleza, entidades superiores y el mundo espiritual. El instrumento asociado a la Machi es el Kultrung, tambor uni membranófono que no solo se percute en su exterior, sino que además representa en sí mismo el resumen de la cosmovisión de este pueblo” “entonces estos dibujos simbólicos, sumados a los objetos depositados al interior del Kultrung, conforman una verdadera síntesis del mundo conocido, ya sea material o inmaterial, y representa el equilibrio entre ellos, para que el orden rija en todo el universo” (*11)

“A través de este contacto el/la machi puede ejercer como intermediario entre estas entidades espirituales y los seres humanos. La o el Machi toca su Kultrung según su propio ritmo, e incluso puede elevar su espíritu hasta entrar en trance, mediante el cual puede viajar a otras dimensiones y lograr expresiones de gran contenido poético (*12)

**11 Estudio Diagnóstico del Desarrollo Cultural del Pueblo Mapuche, CNCA 2011, pág.81*

**12 Estudio Diagnóstico del Desarrollo Cultural del Pueblo Mapuche, CNCA 2011, pág. 82*

2.8 ALGUNOS INSTRUMENTOS UTILIZADOS POR EL PUEBLO MAPUCHE

En la realización del presente estudio, constato que el color y uso de los distintos instrumentos en la cultura Mapuche tiene un rol y significancia fundamental. Al ser parte del planteamiento que la orquesta sinfónica genere colores y estados similares a los obtenidos por estos instrumentos originarios, a continuación una breve descripción de ellos para su entendimiento.

KULTRUNG, tambor semicircular con un cuero de cabra u oveja curtido y tensado, que además tiene objetos rituales en su interior que también emiten sonido.



TRUTRUKA, aerófono similar a una larga Corneta, que se apoya en el suelo, con un cuerno de vaca o cabra en la punta. Este instrumento solo es interpretado por los hombres en el pueblo Mapuche. Las notas que suenan son la escala de armónicos desde la nota pedal:



PIFILKA aerófono mono tónico sobre agudo con solo uno o dos orificios por la parte superior, con notas cercanas a una 3ra menor. Está asociado a ceremonias específicas de rogativa como el Ngillatún y al igual que la Trutruka, solo la interpretan los hombres.



ÑOLKIN, es una pequeña corneta curva, similar a una Trutruka pero encorvada, con un cuerno de cabra en la punta. Para obtener su sonido sin embargo se Inspira fuertemente, obteniendo un sonido agudo, con notas en base a los armónicos de su pedal y la micro tonalidad de la colocación de la boquilla.



KULL KULL, es una corneta hecha con el cuerno de un animal (vaca o cabra).



TROMPE, instrumento metálico con una lengüeta que vibra y utiliza la cavidad bucal como resonador. Permite ritmos y hacer sonar armónicos.



KUNKUKAWE, Cuerda frotada en un arco que se tensa y destensa.
Sonoridad similar a una viola con sordina, con un rango micro tonal



WAZA (o WADA) y **CASCWILLA**, instrumentos de percusión, el primero similar a una Maraca de calabaza rellena de semillas, la segunda de metal con bolitas metálicas dentro.



2.9 Estado del Arte

Tanto en Chile como el resto de América encontramos varios compositores que han utilizado elementos de culturas originarias como fuente de inspiración. La mayoría de ellos ligados al Folcklore y la tradición popular. Del mundo docto en Chile destacamos a compositores como Carlos Isamid, Pedro Humberto Allende, Enrique Sor, Rafael Díaz, Guillermo Rifo y Eduardo Cáceres.

Específicamente el *trance* ha sido abordado directamente por distintos compositores tanto del mundo docto como de otras vertientes como la “fusión”, la llamada “new age” y la electrónica

De los compositores doctos, podemos observar un acercamiento al tema en el “Minimalismo”, de Steve Reich y Phillip Glass. Reich compuso una de sus obras mas relevantes después de estudiar ritmos de Ghana en la Facultad de Música de IUniversidad de dicho país Africano, “ Drumming” y posteriormente la obra “music for 18 musicians” después de estudiar la formación “Gamelán” de Bali donde se busca el trance extático a través de repetición de patrones rítmicos y re exposición de pequeñas variaciones melódicas cíclicas (*10.5)

En Latinoamérica, el trance ha sido utilizado en obras del mismo maestro Cáceres en Chile, el compositor argentino Alejandro Iglesias Rossi, creador de la “Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías” quienes han hecho convivir instrumentos autóctonos con la creación de música de concierto y la reinención de espacios de ritualidad en el contexto musical de concierto. El uso de elementos característicos de étnias y culturas originarias ha sido explorado desde hace mucho tiempo en nuestro continente.

(*10.5) *Non-Western music and the Western composer* (1988), *Ibid.* UCLA California EEUU.

De especial importancia podemos citar a dos compositores mexicanos; el maestro Julián Carrillo que a fines del siglo XIX y principios del XX realizó un exhaustivo trabajo de creación y sistematización de la micro tonalidad propia de las étnias mexicanas. Carlos Chávez utilizó en su segunda sinfonía, llamada “Sinfonía India” patrones rítmicos de la étnia Yaqui de ese país. También de principios del siglo XX, podemos destacar el trabajo realizado por el cubano Amadeo Roldán, quizás el primero en mezclar elementos afroamericanos con la música de concierto. Destacan su obra “Rítmicas 5 & 6” para ensamble de percusión, y la obra sinfónica para ballet “La Rebambaramba”.

En nuestro país, y del mundo de la llamada “música fusión”, cito a Iñigo Díaz, periodista de música del diario “El Mercurio”: “Detrás de la figura del compositor Joaquín Bello, ciertamente el prócer de la música *new age* chilena, surgieron otros músicos inspirados en conceptos como la naturaleza, la introspección y la meditación, dándole continuidad a esa línea estética. Rodrigo Cepeda —más conocido como Subhira (“Coraje” en hindú)—, se transformó a partir de los años '90 en el nuevo portador de estos conceptos, a través de un extenso trabajo creativo y el liderazgo de bandas afines orientadas a la fusión étnica” (*13) “Él mismo lideró la conformación del sello discográfico Mundovivo, única plataforma para la edición de discos de esta naturaleza: Andrés Córdon, Antonio Restucci, Marcelo Aedo y Tomás Thayer, grabaron para la etiqueta especialista en esta música de cruce étnica y fusión” “... “Su lado más festivo entre rituales de meditación se dio entonces con el ensamble Transubhiriano, bajo un concepto “tecno étnico-progresivo” (*13).

En el trabajo del sello Mundovivo, llevamos más de 20 años potenciando y promoviendo distintas agrupaciones y compositores que incorporan elementos tradicionales de culturas originarias y también del trance étnico y electrónico.

De esta misma vertiente de la música electrónica, el “trance sicodélico” destaco el trabajo realizado en Chile por Felipe Donoso y su proyecto “Feel” llamado Gaiadelic, que incorpora la reiteración rítmica como eje de la búsqueda del trance, utilizando además una intervención del color, utilizando filtros de resonancia y otras alteraciones electrónicas del sonido.

Aparte de los creadores mencionados, destaco al grupo afro-Mandingue “Orixangó” que recrean música trance africana, el “Ensemble Tarab” que interpreta música compuesta por Adel Abed Chehab, chileno descendiente de sirios, que compone en base a los Meqam, modos que incorporan el uso de cuartos y octavos de tono propios de la música árabe, buscando el espacio ritual y de trance extático de las danzas del medio oriente.

Me detengo en especial en el maestro Cáceres, pues ha pasado gran parte de su vida componiendo y experimentando con la música del pueblo Mapuche, que es justamente el tema planteado en la presente Tesina.

**13 “Enciclopedia de la Música Popular Chilena” publicado por SCD en el sitio www.musicapopular.cl*

2.10 ENTREVISTA A EDUARDO CÁCERES

1- **¿Cómo fue su acercamiento a la música y cultura Mapuche?**

“Cuando muy joven, en educación media, yo ya era músico estudiante del conservatorio de la U. de Chile como percusionista. Tuve la experiencia de ir de campamento a vivir en comunidades Mapuche como parte de un programa de construcción de viviendas sociales en sectores rurales e indígenas. Mi cercanía y afinidad fue tal, que terminadas las semanas de trabajo voluntario me quedé con una familia Mapuche que me acogió y permitió vivir con ellos, experimentando entonces su forma de incorporar la música en la vida”. “esto me marcó para siempre” “al año siguiente nuevamente fui a vivir con esa familia por 2 meses y años más tarde fui a vivir en la zona Pewenche donde tuve todo tipo de experiencias”

2- **¿Qué elementos de la cultura Mapuche y su música han sido motivantes e inspiradoras de su música?**

“En primer lugar debemos entender que la música en la cultura Mapuche no tiene que ver con el arte. Es decir no es para mostrarle o compartir con otros seres humanos, sino que está dirigida a comunicarse con seres y entidades espirituales. Por eso si lo analizamos con ojos de la cultura occidental, el carácter creativo de la música Mapuche parece básica, pues no tiene este recargo de elementos propio de la cultura occidental. Sin embargo si entras en ella, es música de gran profundidad que tiene que ver precisamente con el tema del trance. En términos culturales, de su cosmovisión, hay un elemento fundamental para entender su música que es la figura ternaria. Una negra y una corchea que se puede presentar al derecho o al revés negra-corchea o corchea negra o 3 corcheas. Tiene que ver con un pulso fuerte y uno débil o al revés. Esto es tal como suena el corazón y también se podría decir que es el pulso de la tierra. Esto lo podemos

asociar al día y la noche, al hecho que la tierra no es redonda sino ovalada por lo tanto las vueltas al sol por ejemplo no son circulares sino ovaladas. El *ovalo* es lo que mueve al universo. La parte larga del giro da fuerza que se expresa en la parte corta. Es la pulsación de la tierra y el ritmo Mapuche es la expresión de eso. Un largo y un corto. Un tiempo fuerte y uno débil.”

Lo importante es que con pocos elementos se puede construir una obra. Mira el elemento utilizado por Beethoven en la 5ta Sinfonía “tata ta tán”. En base a eso construyó toda la obra los 4 movimientos. En eso está la creatividad de un compositor”. “A mí me bastan los pocos elementos de la música Mapuche para construir una obra. El ritmo ternario y básico que te lleva al trance, que es lo que lo que tocan en el Kultrung y en la Trutruka”

3- ¿Que elementos Melódicos lo inspiran de la música Mapuche?

“Por un lado el tema de los sonidos armónicos que básicamente dan las trutrukas. Hay un tema muy fuerte con el intervalo de la 3era menor. Es un intervalo que se repite fuertemente, algo como un intervalo favorito. En la escala de armónicos de un sonido hasta la 3era octava es el único intervalo que se repite. Por ejemplo si partes de una nota pedal Do abajo primer armónico el do el segundo el sol, tercero el do. Es decir 8va, 5ta, 4ta, 3M, 3m y luego otra 3era menor. De ahí vienen tonos completos y semitonos. Además está el tema de la micro tonalidad que se aprecia en el canto, en las trutrukas en los instrumentos que producen armónicos. Se observa para atacar una nota, para terminarla, para salir de una frase. De hecho la interválica no es justa, templada, no es justamente una 3era menor por ejemplo. Esto es básico. Son estos elementos y no más. El color de los instrumentos característicos busca lo mismo” ”yo siempre he pensado que la simpleza de la música es lo que importa. Lo importante de la música es las emociones que genera, no lo mental”

4- ¿Cómo ha observado la reacción del público con esta mezcla?

En general la reacción del público ha sido excelente. Tanto en Chile como en otros países. La reacción de los colegas compositores en un principio no fue buena pues encontraban que la música Mapuche algo menor. Pero el tiempo me ha dado la razón, pues la valoración de la cultura propia es fundamental. Finalmente un músico europeo no ve ningún aporte ni relevancia en creadores latinoamericanos haciendo lo mismo que en Europa., como una mala copia de lo que ellos hacen”.

5- ¿Qué y cuantas obras de su repertorio composicional son inspiradas en la música Mapuche?

“Te diría que un 80% de mi obra. Mis primeras composiciones inspiradas en la cultura mapuche las hice a las 21 años. Piezas para piano, para piano y percusión y muchos otros formatos”

6- ¿Qué otros compositores conoce que hayan realizado música de concierto, basados en elementos de culturas originarias?

“Cergio Prudencio en Bolivia, Alejandro Iglesias Rossi en Argentina. Tato Taborda en Brasil. en México está Javier Alvarez. Estos son los más honestos. Hay otros que han trabajado desde un aspecto más técnico, más matemático como lo que hizo Julián Carrillo con el microtonalismo inspirado en los Toltecas en México”

2.11 Entrevista a Gerardo Villagrán “Arturo Kona”, Intérprete superior en Corno, músico Mapuche

1- ¿cómo ves la relación del corno con la música Mapuche?

“Para mi es muy cercana. La trutruka, el kull kull, el ñolquín tienen el mismo concepto sonoro, un tubo con una nota base sobre la cual se construye toda la escala de armónicos sobre ella. En el caso del corno esta nota base se maneja con las llaves, que en realidad son rotores. La diferencia es la forma de interpretar las notas. En la trutruka el vibrato es extremo y se busca el movimiento microtonal . Por ejemplo cuando fui a tocar con los peñis, me decían que mi toque es muy limpio, muy clásico que debía hacerlo sonar como un lamento. Escuchando a los mayores, que tocan de la manera tradicional, pude hacer sonar la trutruka del modo que sonaba en las ceremonias. Al llevar esto al corno, no me podía resultar hasta que descubrí la manera; hay que vibrar moviendo la mandíbula!. Es un vibrato mucho más extremo que el utilizado en la música docta. Lo otro importante es fijarse en el melisma de la música Mapuche, es un glisando hacia arriba que va al final de las frases. Esto es fundamental si quieres hacer sonar la música a Mapuche”

2- ¿que registros maneja un cornista?

“Normalmente hay dos registros. El agudista y el bajista. El Agudista puede tocar hasta un fa llave de sol 5ta linea, el bajista por debajo del do segunda linea debajo de la llave de fa. Hay compositores que dividen en 4 el rango, y le dan la tesitura de especialización a cada cornista, pero yo te recomiendo no hacer eso pues ni el mejor solista deja de cansarse haciendo agudos. Es mejor darle registros intercalados. También es muy importante dar tiempo para sacar el liquido del instrumento. Hay que dejarle espacios de silencio para que el cornista pueda escurrir los tubos”

3- ¿hasta qué número de armónico se puede tocar en el corno y a qué velocidad?

“Desde el 2do 3er armónico hasta el 13, 14...el 15 es más difícil de afinar pero se puede tocar todo a velocidad rápida y con precisión. A veces se puede hacer sonar los bajos extremos el 1er armónico pero tiene una sonoridad bastante especial, como mórbida. Ahí no se puede pedir agilidad, pero arriba sí. No hay problema”

4- ¿algún efecto en el corno que produzca una sonoridad más cruda, mas cercana a la sonoridad Mapuche?

“Considero que la sonoridad abierta es la más similar. Existen distintos tipos de sordina, con la mano completa, la punta de la mano dentro del pabellón. Pero la sonoridad que se asemeja más a las trutrukas es el corno abierto, con el vibrato extremo que te mostré antes. Hay efectos muy útiles como el frulato, el cuvré y otros, pero no los usaría si quisiera dar una sonoridad mas originaria”

2.11 BIBLIOGRAFIA

- “La Relación entre la Música y el Trance Extático” Dr. Josep Ma Ferrada, pag 165-179. Andalucía, 1998
- “The Way of Trance”, Dennis Wier, “SB publishers”, California EEUU 1995
- “The Milton H Erickson Foundation” Dr. Milton H Erickson, Fundación Erickson, Phoenix Arizona
- “Trastornos Disociativos, Una Revisión Conceptual” Harvard University Press, 1983
- “La Relación entre la Música y el Trance Extático” Sociedad Etnomusicologica de Andalucía-Granada publicado en 1998.
- “Mental Imagery Cultivation as a Cultural Phenomenon: The Role of Visions in Shamanism”, Current Anthropology, vol. 26, 1985, 443-46
- “La Relación entre la Música y el Trance Extático” Publicado en Música Oral del Sur, nº 3, año 1998, págs. 165-179, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Granada
- “Pueblos Originarios de América” la doctora Susana Frank. Ediciones del Sol, Argentina 2008
- “Estudio Diagnóstico del Desarrollo Cultural del Pueblo Mapuche”, CNCA 2011.
- “Música mapuche” José Pérez de Arce. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2007.
- “Non-Western music and the Western composer” (1988), Ibid. UCLA. EEUU
- “Enciclopedia de la Música Popular Chilena” publicado por SCD en el sitio www.musicapopular.cl

ANÁLISIS OBRA “EN TRANCE”

3.1 ASPECTOS GENERALES

Las principales conclusiones que aportaron al material sonoro para construir la obra incluyen aspectos rítmicos, armónicos, modales, microtonales, de color y otros que denominaremos “poéticos”; El material rítmico está basado en el patrón encontrado en prácticamente la totalidad de la música Mapuche; el ternario. Ya sea escrito en 3/4 o en 6/8 un primer golpe fuerte en corchea seguido de uno débil en negra se constituye como la base rítmica que se presenta tanto en los distintos instrumentos de percusión, como en la rítmica de la música para el resto de la orquesta.

Otro aspecto que se identifica y utiliza con el propósito buscado en esta obra es la presencia casi constante del ritmo, desde el desarrollo de la obra en adelante. Esto luego de constatar que en la obtención del estado de trance Mapuche, es justamente este ostinato rítmico interpretado por la Machi en el kultrung, el que conduce la ceremonia.

En términos de Armonía, se utiliza el bi y multitonalismo. Estos expresan lo ocurrido en la sonoridad Mapuche, en cuanto a que no hay una preparación instrumental templada. Cada persona llega con su instrumento afinado según su decisión o incluso el azar. Algunas veces se acuerda el giro melódico, normalmente basado en la escala de armónicos, pero cada instrumento parte en un centro tonal distinto. De ahí la decisión del multitonalismo en vez de utilización de técnicas de armonización tonal. En términos melódicos el grueso de la obra está construido en base a las notas de la escala de armónicos, que suena en trutrukas, trompes y cantum Mapuches. Hay pasajes modales, con predominancia del modo dorio como también su pentatónico menor.

El uso de la microtonalidad responde a la observación descrita en la tesina que muestra como las culturas originarias de todas partes del mundo, incluyendo la

Mapuche, no se manejan tonal o cromáticamente. Ni tampoco templadamente. Tanto en sus cantos como en el toque de sus instrumentos la oscilación microtonal es parte fundamental de su expresión. En la obra la utilizo tanto con indicación de subir o bajar $\frac{1}{4}$ de tono, como en glisandos de distintos tipos; microtonales, armónicos y cromáticos.

En cuanto al color utilizado, se buscó tanto la construcción timbrística que generará la emoción buscada, como también la expansión que asemejara a los instrumentos originarios del pueblo Mapuche. Esto se ve reflejado con fuerza en el uso del vibrato extremo en cornos y bronces en general como también en la cuerda. Gracias a la entrevista con Arturo Kona, se utiliza la indicación “Molto Vibrato, con Mandíbula” el cual acerca increíblemente la sonoridad del corno a la de la trutruka.

En cuanto a la poética de la obra, es importante señalar que esta es una creación libre que se basa en el fenómeno del trance y la ritualidad Mapuche. No pretende ser una versión exacta ni podría tener como objetivo final el que músicos y auditores efectivamente entraran en un estado similar al que llegan los pueblos originarios después de horas de repetición y participación activa del ritual. No obstante su orientación es al trance, la obra es sobre todo una expresión artística del compositor que suscribe. Me baso en la ritualidad, la busco, la esbozo, la reflejo según mi propio entendimiento del contenido y estudio expuesto en la presente tesis. Construyo el material sonoro tratando de expresar distintos momentos de ritos como el Ngillatún, Machitún y otros. Me construyo un guión en el cual interactúan el pueblo, la Machi, los estados de conciencia, los distintos mundos observados en la cosmovisión Mapuche.

Finalmente expresar que la opción de utilizar pocos recursos para generar la obra y el material sonoro (8 temas principales), responde a la observación de la música Mapuche que a simple vista parece muy simple y poco compleja. No se compara con la construcción polifónica y contrapuntística de occidente, pues su orientación es otra. La complejidad de la música originaria es otra. Se utilizan entonces amplios pasajes homofónicos, muchas veces multitonales por las razones

expuestas anteriormente, se re-exponen los mismos motivos y temas orquestados de manera distinta. Se utiliza a conciencia la *reiteración*, como técnica de búsqueda del trance. Claro está, estas decisiones estéticas no son tomadas de forma ortodoxa ni totalitaria, y la expresión creativa de todos modos me lleva a realizar y utilizar técnicas contrapuntísticas, imitativas, de cánon y de rearmonización entre otras que solo corresponden al *capricho* y la desición del resultado estético del gusto de quién suscribe.

3.2 Análisis descriptivo de la obra

“En Trance”, obra para orquesta sinfónica, está construida en base a la experiencia de años de interés personal en el tema, además del aprendizaje fruto de la investigación descrita en la presente Tesina. Busca la sonoridad y un acercamiento al trance obtenido por el pueblo Mapuche en su ritualidad, liderado por la figura de la Machi y con la participación del pueblo o tribu.

Tiene **dos movimientos**; El **1ro “Invocación”**, a tempo lento (Adagio) donde busqué crear un ambiente onírico, colorístico, microtonal que muestra el despertar del plano espiritual que se manifiesta a través de sueños, y se trasmite de persona a persona, de Machi a aprendiz o a otras/os Machis. Todo este movimiento de 2 minutos de duración, está construido en base al silencio y a **un tema** construido en base a la escala de armónicos, omnipresente en la música Mapuche. El tema es presentado por primera vez por el cello en el compás 15:



Este **primer tema** se va pasando de instrumento en instrumento, de familia en familia, a distintas velocidades, desde distintos centro tonales, en una construcción que considera la espacialidad dentro de la orquesta haciendo “despertar a la tribu”. Se insinúan motivos que luego construirán el 2do movimiento, como el ritmo mostrado por los timbales en el compás 22, las “pifilcas” presentadas por primera

vez por las flautas en el compás 27 y sobre todo, en el compás 30, momento clímax luego de un gran crescendo, el;

Tema dos o **tema central** de la obra que es interpretado por los 2 **cornos solistas**, armonizados bitonalmente en escala de armónicos:

The image shows a musical score for two solo horns in F major. The top staff is labeled 'Corno en Fa Solista 1' and the bottom staff is 'Corno en Fa Solista 2'. Both staves are marked with a fortissimo 'ff' dynamic. The music consists of two staves of music, each featuring a series of triplets (indicated by a '3' above or below the notes) that create a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line.

Un gran cluster en forte fortísimo interpretado por toda la orquesta, seguido por un silencio da cuenta del “despertar del sueño” y preparación a la ceremonia de trance y el paso al siguiente movimiento.

El **2do Movimiento “El Viaje”** parte en el compás 34. (Parte A macroforma) Utilizando la escala de armónicos se crean motivos que se van pasando de instrumento en instrumento, construyendo juntos una preparación del ritual, como invitando en su camino a traer el “newén”, fuerza vital universal, a los miembros de la tribu. Interactúan los tambores, las distintas familias de instrumentos de a poco crescendo y entrando al espacio ritual, construyendo el camino para la presentación del **tercer tema** de la obra que denominé “el canto de la Machi” interpretado por la cuerda desde el compás 54:

The image shows a musical score for 'arco Balzatto' with the instruction 'Molto Vibrato'. The score is written on a single staff in treble clef with a 6/8 time signature. It begins with a fortissimo 'ff' dynamic. The music features a series of notes with accents, creating a rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line.

Este tema es un llamado a comenzar la parte central del ritual, entra el ritmo en tambores y percusión que seguirá prácticamente sin parar hasta el final, el tempo irá acelerando creando más fuerza, los bronces llaman como trutrukus. Responde el **tema principal de la obra** (esta vez en 6/8) siempre interpretado por los cornos

solistas desde el compás 64 y luego apoyado por la sonoridad de distintas “trutrukas” interpretadas por los bronces que presentan a partir del compás 76 una interacción del **cuarto tema** de la obra (antecedente en trombones y trompetas, consecuente en cornos):

4to tema

Score

The score is written for the following instruments:

- Corno en Fa Soli 1
- Corno en Fa Soli 2
- Trompeta en Sib 1
- Trompetas en Sib 2 y 3
- Trombones 1 y 2
- Trombon 3
- Tuba
- Solo Hn.
- 1st Hn.
- B \flat Tpt.
- B \flat Tpt.
- 1st Trb.
- 2nd Trb.
- E \flat Bass

Key performance markings include:

- Molto Vibrato (con mandibula)* for the horns.
- Gliss Armonico* for the horns.
- Gliss Vara Veloz* for the trombones.
- ff* and *fff* dynamic markings.

Desde el compás 92 se presenta el **quinto tema** de la obra, que es un derivado del “canto de la Machi” y que se desarrolla en extenso en las maderas. Este tema juega con los acentos dentro de la melodía, dando fuerza a la tercera corchea, aún cuando está ligada a la segunda. El tempo de la obra va acelerando. Se presentan y desarrollan diversas variaciones del motivo principal del tema en un crescendo:

Motivo tema 5



Este motivo se desarrolla en los siguientes compases dando especial énfasis a la politonalidad y a la homofonía rítmica, incorporando el cuarto tema y su simbología de llamado de trutrukas, que alcanza un clímax en el compás 132. Aquí baja la intensidad, manteniendo siempre el ritmo característico, para ir al

Sexto tema, (parte B macroforma, compás 132) que se presenta en dos flautas, una con articulación frulato la otra eólico. Es un canto compuesto de 9 compases que luego se desarrolla en un ejercicio fugal de contrapunto libre que se transforma en un segundo contrasujeto, también compuesto, que se re expone primero dentro de las maderas, para luego desarrollarse imitativa, politonal y contrapuntísticamente por la orquesta completa.

Tema 6 sujeto:

Musical notation for Tema 6 sujeto. It consists of two staves. The top staff is marked with a tempo of quarter note = 126 and the instruction "Siempre frulatto". The bottom staff is marked with "Eólico". Both staves have a forte (*fff*) dynamic marking. The music is in 6/8 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Tema 6 contrasujeto:

The image shows a musical score for 'Tema 6 contrasujeto'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, both starting with a 'Normal' marking. The first staff begins with a dynamic of *ff* and features a melodic line with various ornaments and accents. The second staff starts with a dynamic of *f* and contains a more rhythmic, accompanimental line. The second system also has two staves. The first staff starts with a dynamic of *ff* and includes markings for '1/4 tono' (quarter tone) shifts, both up and down. The second staff continues the accompaniment, also featuring '1/4 tono' markings. The score is written in a 6/8 time signature.

De aquí y hasta el compás 221, hay un **desarrollo** en torno a los elementos y *temas* descritos y variaciones de los mismos en un camino de crescendos, intensidades dinámicas y ritmo constante, hipnótico, catártico, cuyo clímax es el compás 209, final del tutti de la orquesta que desde el compás 201 toca en fortísimo un unísono de el *tema principal*, como en un punto de unión de la tribu completa en el ritual. La cuerda y la percusión toman el 4to tema formando un *nexo moduladorio* de 2 compases (221 y 222) que coloca la obra por primera vez en un contexto netamente modal; modo dorio donde se presenta el

Séptimo tema (PARTE C de Macroforma)

The image shows a single staff of music for the 'Séptimo tema'. It is written in a 6/8 time signature and begins with a dynamic of *ff*. The melody consists of eighth and sixteenth notes, many of which are marked with accents (>) and ornaments (v). The piece concludes with a double bar line.

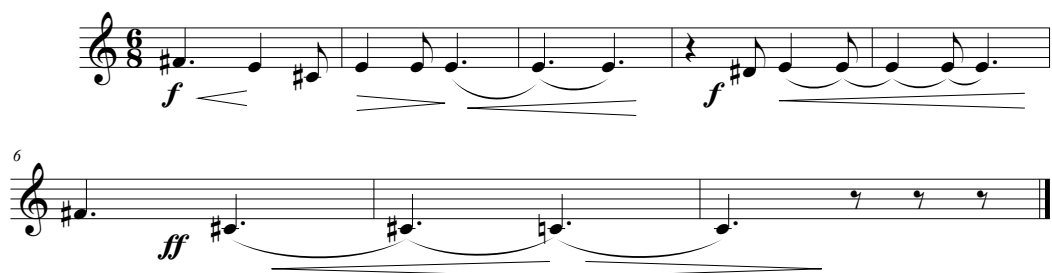
Este tema se desarrolla y armoniza modalmente hasta el compás 235 donde nuevamente se presenta la bitonalidad, o más bien en este caso, la bimodalidad.

El tema se desarrolla y llega a un punto de clímax en el compás 248 cuando bronces y percusiones desarrollan una parte forte fortísima de golpes rítmicos impares, que compuse pensando en los espasmos y convulsiones que se ven en la Machi justo antes de entrar en el estado de máximo trance extático. El momento de su máxima expresión es en el compás 278 cuando en el guión de la obra se alcanza el estado de trance dando paso a la parte D del segundo movimiento.

Del compás 279 en adelante, la obra nos muestra dos mundos ocurriendo al mismo tiempo; por un lado la Machi alcanzó un estado de trance extático conectándola con el plano supra terrenal, el espacio donde se encuentra con los espíritus mayores, los sabios antiguos, el conocimiento y la sanación. Por otro lado el pueblo sigue apoyándola manteniendo el “newén” la fuerza rítmica, la danza y el toque ritual. La obra va dando prioridad a uno u otro plano.

Entre el compás 279 al 309 estamos en el mundo onírico o supraterrrenal. Es en el 310 (parte D macroforma) cuando se presenta el **Octavo tema** que denominé “**Canto Sagrado**”. Un tema casi pentatónico alejado del mundo terrenal, su ruido, caos y fricción. Una melodía de extrema simpleza que pretende conectarnos con aquel espacio de silencio:

Octavo tema “Canto Sagrado”:



El mundo terreno es apenas perceptible insinuado por la sonoridad de las “pifilcas” interpretadas por las maderas, la cuerda sigue creando el ambiente onírico y la melodía desarrolla hasta un punto de tensión donde el foco de la obra

vuelve al plano terrenal. Esto ocurre en el compás 356, cuando toda la orquesta vuelve a el caos extático dando fuerza a la percusión y la re exposición de los temas y motivos descritos anteriormente, con variaciones y su orquestación. En el compás 389 comienza la **sección conclusiva** donde interactúa el “canto sagrado” y su mundo supraterráneo y el caos extático del pueblo en el plano terrenal. Aquí pretendo mostrar como el pueblo apoya desde su fuerza y newén el que la Machi y otros miembros que logren entrar al estado de trance conviven. Con un uso extremo de las dinámicas de la orquesta, estos mundos crean un crescendo cuyo punto climático comienza a desarrollarse desde el compás 437 al 451 donde toda la orquesta muestra un tutti con un extracto del **tema principal** para terminar en el 456 con un extendido calderón y glisando hacia arriba en forte fortísimo, con el melisma característico del canto Mapuche armonizado multitonamente.



3.3 MACROFORMA

1er Movimiento compás 1 al 38

2do Movimiento

A – B- (N.M.)- C- D

A del compás 34 al 134

B 135 al 220

221 y 222 nexos moduladores

C 223 al 309

D 310 al final

“EN TRANCE”

Para Orquesta Sinfónica

Rodrigo Cepeda Planas, Subhira

2015

PARTITURA

“EN TRANCE”

Partitura general, nota real (concert pitch)

PLANTA INSTRUMENTAL

- Flauta p ccolo
- Flauta traversa 1
- Flauta traversa 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Clarinete en Sib 1
- Clarinete en Sib 2
- Clarinete Bajo en Sib
- Fagot 1 y 2
- Corno Francés en Fa 1
- Corno Francés en Fa 2
- Corno Francés en Fa Solista 1
- Corno Francés en Fa Solista 2
- Trompeta en Sib 1
- Trompeta en Sib 2 y 3
- Trombón 1 y 2
- Trombón 3
- Tuba
- Timbales 1, 2 y 3
- Percusión Caxixi, Cascawillas
- Percusión Tom tom pequeño, Wood Blocks
- Percusión 3 TomToms: 12, 14 y 16
- Gran Cassa pequeña. Gran Cassa grande
- Violines I 1
- Violines I 2
- Violines II
- Violas
- Cellos
- Contrabajos

Rodrigo Cepeda Subhira

EN TRANCE

(NOTA REAL/CONCERT PITCH)

Subhira

A "Invocación"
Adagio ♩ = 40

Piccolo

Flauta 1

Flauta 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinete Sib 1

Clarinete Sib 2

Clarinete bajo Sib

Fagot 1

Fagot 2

Corno en Fa 1

Corno en Fa 2

Corno en Fa 3

Corno en Fa 4

Corno en Fa Solista 1

Corno en Fa Solista 2

Trompeta Sib 1

Trompeta Sib 2

Trompeta Sib 3

Trombón 1

Trombón 2

Trombón 3

Tuba

Timbales 1, 2 y 3

Caxixi

Cascabillas

Tom Chico

Wood Blocks

Tom Toms 12

Tom Toms 14

Tom Toms 16

Chica

Gran Cassia

Grande

A "Invocación"
Adagio ♩ = 40

Violín I

Violín I 2

Violín II

Viola

Cello

Contrabass

Solo ↑ 1/4 tono

↓ 1/4 tono

↑ 1/4 tono

↓ 1/4 tono

↑ 1/4 tono

sfz mp ff f

2

6

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

CGib. 1

Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab.

Tim Chico

Wbics

Tim 12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Via.

Vc.
Todos

Cb.

pp *f* *mf*

pp *f* *mf*

mf *p*

f *ppp*

p *f* *mf*

12

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Bb 1

Cl. Bb 2

C.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 1 2 3

Cab.

Tim. Chico
Wbals

Tim. 12
14
16

CC Chica
GG Grande

Vin. I 1

Vin. I 2

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

ff

p

f

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, Cl. Sib. 1, Cl. Sib. 2, Cl. B., Fgt. 1, Fgt. 2, Corno 1, Corno en F 2, CrnFaSol1, CrnFaSol2, Tpt. Bb, Tpt. Bb 2 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Tuba, Tim. 1 2 3, Cab., Tim. Chico, Wbks., Tim. 1 2 14 16, GC. Chica, GC. Grande, Vin. I 1, Vin. I 2, Vin. II, Via., Vc., and Cb. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *p*. Performance instructions like "Golpe de lave" and "Normal" are placed above specific notes. The bottom of the page shows dynamic markings *ff* and *f* under the strings.

41 *accel.* *accel.*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor Ang. 1

Cor Ang. 2

Cl. B.

Fgt. 1

Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab. *mp* *mf*

TimChico

Wbks

Tim 12

14

16

GCChica

GCGrande *accel.* *accel.*

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

48 $\text{♩} = 100$

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb.

Tpt. Bb. 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 1 2 3

Cab.

TrnChico
Wbks

Trn 12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin. I 1

Vin. I 2

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

Sforzando

Solo

f

f

$\text{♩} = 100$

Picc. *mf*
 Fl. 1 *mf*
 Fl. 2 *mf*
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli1 *Molto Vibrato (con mandibula)* *fff*
 CrnFaSoli2 *Molto Vibrato (con mandibula)* *fff*
 Tpt. Bb.
 Tpt. Bb. 2-3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 1-2-3
 Cab.
 Tm. Chico
 Wb. kls.
 Tm. 12
 14
 16
 GC. Chica
 GC. Grande
 Vin. I 1
 Vin. I 2
 Vin. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob 1

Ob 2

OSib 1

CSib 2

CLB.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb.1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TimChico
Wbks

Tim12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Via.

Vc.

Cb.

Centro, Mazaeta Cuero

fff

Picc.

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

Cl. Sib. 1
Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
Fgt. 2

Corno 1
Corno en F. 2

CrnFaSol1
CrnFaSol2

Tpt. Bb.
Tpt. Bb. 2. 3

Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3

Tuba

Tim. 12.3
Cab.
Tm. Chico
Wbals.
Tm. 12.
14.
16.
GC. Chica
GC. Grande

Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Molto Vibrato (con mandibula)
sf
Gloss Armonico

Molto Vibrato (con mandibula)
sf
Gloss Armonico

Gloss Vara Veloz
sf
Gloss Vara Veloz

♩ = 110

Picc.
 Fl. 1
 2
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt. Bb.
 Tpt. Bb. 2-3
 Trb. 1
 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 1-2-3
 Cab.
 Tm. Chico
 Wbks.
 Tim. 1-2
 1-4
 1-6
 GC. Chica
 GC. Grande
 Vin. I 1
 Vin. I 2
 Vin. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 80, featuring various instruments including Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Cymbals, and Strings. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and performance instructions like *Glas Armonico*. The page number 80 is in the top left, and 13 is in the top right.

This page contains a musical score for measures 86 through 91. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1/2, Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. Sib. 1, Cl. Sib. 2, Cl. B., Fgt. 1/2, Corno 1, Corno en F 2, CrnFaSol1, CrnFaSol2, Tpt Bb, Tpt Bb 2/3, Trb. 1/2, Trb. 3, Tuba, Tim 1/2/3, Cab., TimChico, Wolsks, Tim 12/14/16, GCChica, GCGrande, Vin I 1, Vin I 2, Vin II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *arco*, *martellato*, and *ff*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns.

D

This page of a musical score, labeled 'D' in the top left, contains the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo flute, marked *mp*.
- Fl. 1 2**: First and second flutes, marked *mf*.
- Fl.**: Flute, marked *mf*.
- Ob. 1 2**: Oboe parts, marked *mf*.
- Cl. B. 1 2**: Clarinet in B-flat parts, marked *ff*.
- Fgt. 1 2**: Bassoon parts, marked *ff*.
- Corno 1**: Horn in C.
- Corno en F 2**: Horn in F.
- CrnFaSol1 2**: Trumpets in F.
- Tpt Bb**: Trompete in B-flat.
- Tpt Bb 2 3**: Trompete in B-flat.
- Trb. 1 2**: Trombone parts.
- Trb3**: Trombone.
- Tuba**: Tuba.
- Tim123**: Timpani.
- Cab.**: Cymbal.
- TrmChico**: Triangle.
- Wbks**: Woodblock.
- Trm12 14 16**: Tom-toms.
- GCChica GCGrande**: Gong.
- Vln I 1 2**: Violins I, marked *mp* and *ff*.
- Vln II**: Violins II, marked *mp* and *ff*.
- Vla.**: Viola, marked *mf* and *Spiccato*.
- Vc.**: Violoncello, marked *mf* and *Spiccato*.
- Cb.**: Contrabasso, marked *mf*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*mp*, *mf*, *ff*), articulation (*pizz.*, *arco*), and performance instructions (*Spiccato*).

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fg. 1
 Fg. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt. Bb
 Tpt. Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 3
 Cab.
 TmChico
 Wbiks
 Tim 1 2
 14
 16
 GCChica
 GCGrande *accel.*
 Vin. I 1
 Vin. I 2
 Vin. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

E

♩ = 116

Picc. *ff*
 Fl. 1 *ff*
 Fl. 2 *ff*
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1 *ff*
 Cl. Sib. 2 *ff*
 Cl. B. *ff*
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt. Bb.
 Tpt. Bb. 2-3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 123 *mf*
 Cab.
 Tm. Chico Wbks *mf*
 Tm. 12
 14
 16
 Centro, Maceta Cuero
 Normal
 CCChica
 CCGrande *ff* *f* *mf* *mp* *p* *fff*
 Vin. I 1
 Vin. I 2
 Vin. II
 Vla. *arco*
 Vc. *arco*
 Cb. *arco*

Picc. *mf*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Fl. *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

CSib. 1 *ff*

CSib. 2 *ff*

O.B. *ff*

Fgt. 1 *ff*

Fgt. 2 *ff*

Corno 1 *mf*

Corno en F 2 *mf*

CrnFaSol1 *mf*

CrnFaSol2 *mf*

Tpt Bb *f*

Tpt Bb 2.3 *f*

Trb.1 *f*

Trb.2 *fff*

Trb.3 *f*

Tuba *fff*

Tim 123 *f*

Cab. *ff*

Tom Chico *ff*

Tom 12 14 16

CCChica *ff*

CCGrande *ff*

arco Spicatto

Vin I 1 *ff*

Vin I 2 *ff*

Vin II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Picc. *mp*

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F. 2

CrnFaSoli1

CrnFaSoli2

Tpt. Bb.

Tpt. Bb. 2.3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 123

Cab.

Tim. Chico
Wbks.

Tim. 12
14
16

GC. Chica
GC. Grande

Vin. I 1

Vin. I 2

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

20

132 *accel* F $\text{♩} = 126$

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1

Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tuba

Tim. 1 2 3

Cab.

TimChico

Wolks

Tim 12

14

16

GCChica

GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Via.

Vc.

Cb.

fff *Esolico*

fff

fff

$\text{♩} = 120$

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab.

Tim Chico
Wb/ks

Tim 12
14
16

CCChica
CCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. B. 1

Cl. B. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab.

TimChico
Wolks

Tim 12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

This page contains a musical score for measures 158 through 164. The instruments and parts include:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl. 1/2** (Flute)
- Fl.** (Flute)
- Ob. 1/2** (Oboe)
- CSib. 1/2** (Clarinet in B-flat)
- Cl.B.** (Clarinet in Bass)
- Fgt. 1/2** (Fagot)
- Corno 1** (Horn)
- Corno en F 2** (Horn in F)
- CrnFaSol1/2** (Trumpet in F)
- Tpt Bb 1/2/3** (Trumpet in B-flat)
- Trb. 1/2/3** (Trombone)
- Tuba**
- Tim 1, 2, 3** (Timpani)
- Cab.** (Cymbal)
- Trm Chico Wobks** (Small Tom-tom)
- Trm 12/14/16** (Tom-tom)
- GC Chica Grande** (Gong)
- Vin I 1/2** (Violin)
- Vin II** (Violin)
- Via.** (Viola)
- Vc.** (Violoncello)
- Cb.** (Contrabasso)

Measure 158 is marked with a box containing the number '6'. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Performance markings include *pizz.* (pizzicato) and *mf* (mezzo-forte). The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C). The percussion parts include specific instructions such as 'Centro, Maceta Guero' for the timpani.

166

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 1 2 3

Cab.

TimChico
Wbks

Tim. 12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin. I 1

Vin. I 2

Vin. II

Via.

Vc.

Cb.

172

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib 1
 Cl. Sib 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli 1
 CrnFaSoli 2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 3
 Cab.
 Tm Chico
 Wb/ks
 Tm 12
 14
 16
 CC Chica
 GC Grande
 Vin I 1
 Vin I 2
 Vin II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Molto Vibrato
Gliss Harmonic
Gliss Harmonic
Gliss Vara Veloz
Gliss Vara Veloz
Gliss Vara Veloz

177

Picc. *f*
 Fl. 1 *f*
 Fl. 2 *f*
 Ob. 1 *f*
 Ob. 2 *f*
 Cl. Sbb. 1 *f*
 Cl. Sbb. 2 *f*
 Cl. B. *f*
 Fgt. 1 *f*
 Fgt. 2 *f*
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1 *sfz*
 CrnFaSol2 *sfz*
 Tpt. Bb. *f*
 Tpt. Bb. 2 3 *f*
 Trb. 1 2
 Trb. 3 *sf*
 Tuba *sf*
 Tim 123
 Cab.
 Tm Chico
 Wbks
 Tm 12 14 16 *sf*
 GC Chica
 GC Grande
 Vin I 1 *arco*
 Vin I 2 *arco*
 Vin II *arco*
 Va. *arco*
 Vc. *arco*
 Ct. *arco*

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab.

TrmChico

Trm 12
14
16

CCChica
CCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc. *ppp*
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sbb 1
 Cl. Sbb 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corneo 1
 Corneo en F. 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt. Bb
 Tpt. Bb 2, 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1, 2, 3
 Cab.
 Tim Chico
 Wbks
 Tim 12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin 1 I
 Vin 1 II
 Vin II
 Via.
 Vc.
 Cb.

Picc. *ff*
 Fl. 1 *ff*
 Fl. 2 *ff*
 Ob. 1 *ff*
 Ob. 2 *ff*
 Cl. Sib. 1 *ff*
 Cl. Sib. 2 *ff*
 Cl. B. *ff*
 Fgt. 1 *ff*
 Fgt. 2 *ff*
 Corno 1 *ff* *Molto Vibrato (con mandibula)*
 Corno en F. 2 *ff* *Molto Vibrato (con mandibula)*
 CrnFaSol1 *ff* *Molto Vibrato (con mandibula)*
 CrnFaSol2 *ff* *Molto Vibrato (con mandibula)*
 Tpt Bb *ff* *Molto Vibrato*
 Tpt Bb 2 3 *ff* *Molto Vibrato*
 Trb. 1 *ff*
 Trb. 2 *ff* *Molto Vibrato*
 Trb. 3 *ff*
 Tuba *ff* *Molto Vibrato*
 Tim 1 2 3
 Cab.
 Tm Chico
 Wols.
 Tm 12 14 16
 GC Chica
 GC Grande
 Vin I 1 *ff* *Molto Vibrato*
 Vin I 2 *ff* *Molto Vibrato*
 Vin II *ff* *Molto Vibrato*
 Via. *ff* *Molto Vibrato*
 Vc. *ff* *Molto Vibrato*
 Cb. *ff* *Molto Vibrato*

30 1 $\downarrow = 140$

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

C.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2.3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 123

Cab.

TrmChico
Wbks

Trm. 12
14
16

GCChica
GCGrande

$\downarrow = 130$

Vin. I 1

Vin. I 2

Vin. II

Vla. *marcato* *ff*

Vc. *marcato* *ff*

Cb. *ff*

Picc.
 Fl. 1
 2
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fag. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F. 2
 Crn. Fa. Sol. 1
 Crn. Fa. Sol. 2
 Tpt. Bb.
 Tpt. Bb. 2. 3
 Trb. 1
 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 1, 2, 3
 Cab.
 Tim. Chico
 Wlks.
 Tim. 1, 2, 3, 4, 6, 16
 GC Chica
 GC Grande
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 31, measures 221-228. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Bass Clarinet, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, Timpani 1, 2, 3, Cymbals, Snare Drum, and various strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass).

Musical score for page 32, measures 229-236. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb 1 and 2, Bassoon, Fagot 1 and 2, Horns 1 and 2, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, Timpani 1, 2, and 3, Cymbals, Tom-toms, Conga, and String section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo).

Picc.
 Fl. 1
 2
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 ClSb. 1
 ClSb. 2
 ClB.
 Fg. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F. 2
 CrrFaSol1
 CrrFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb. 2. 3
 Trb. 1
 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 1. 2. 3
 Cab.
 TimChico
 Wlks
 Tim. 1. 2.
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vln. I 1
 Vln. I 2
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

This page contains the musical score for measures 237 through 244. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The woodwind section (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoon, and Fagot) is mostly silent in these measures. The brass section (Cornets, Trumpets, Trombones, and Tuba) plays a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion section (Timpani, Cymbals, and Snare) provides a steady accompaniment. The string section (Violins, Viola, Violoncello, and Contrabass) plays a melodic line with eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This page contains a musical score for an orchestra and strings. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1/2, Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. Sib. 1, Cl. Sib. 2, Cl. B., Fgt. 1/2, Corno 1, Corno en F 2, CrnFaSol1, CrnFaSol2, Tpt Bb, Tpt Bb 2 3, Trb. 1 2, Trb. 3, Tuba, Tim 1 2 3, Cab., Tim Chico Wbks, Tim 12 14 16, GCChica, GCGrande, Vin I 1, Vin I 2, Vin II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It features various musical notations including notes, rests, dynamics (ff), and articulation marks. A rehearsal mark '1' is placed above the first measure of the GCChica and GCGrande parts. The GCChica and GCGrande parts include the instruction 'MUY seco Siempre apagado'.

Picc.
 Fl. 1
 2
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Bb 1
 Cl. Sib 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F. 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt. Bb
 Tpt. Bb 2, 3
 Trb. 1
 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim. 1, 2, 3
 Cab.
 Trm. Chico
 Wbks.
 Trm. 1, 2, 14, 16
 CC. Chica
 CC. Grande
 Vin. I 1
 Vin. I 2
 Vin. II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

OSib. 1

CSib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trib. 1
2

Trib. 3

Tuba

Tim123

Cab.

TimChico
Wobles

Tim12
14
16

CCChica
CCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

Picc.
 Fl. 1
 2
 Fl.
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSoli 1
 CrnFaSoli 2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 3
 Cab.
 TmChico
 Wobks
 Tm 12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin I 1
 Vin I 2
 Vin II
 Via.
 Vc.
 Cb.

277 *rit.* ----- $\text{♩} = 170$

This page contains the musical score for measures 277 through 282. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl. 1/2
- Fl.
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl Sib 1
- Cl Sib 2
- Cl. B.
- Fgt. 1/2
- Corno 1
- Corno en F 2
- CrnFaSol1
- CrnFaSol2
- Tpt Bb
- Tpt Bb 2-3
- Trb. 1/2
- Trb. 3
- Tuba
- Tim 123
- Cab.
- TimChico Wbks
- Tim 12 14 16
- GCChica GCGrande
- Vin I 1
- Vin I 2
- Vin II
- Vla.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *fff*, *ff*), articulation (accents, staccato), and performance instructions like *rit.* and $\text{♩} = 170$. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2.

Picc. *ff*
 Fl. 1 *ff*
 Fl. 2 *ff*
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cor Ang 1 *ff*
 Cor Ang 2 *ff*
 Cl. B. *ff*
 Fgt. 1
 Fgt. 2 *ff*
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim123
 Cab.
 TmChico
 Wlks
 Tm12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin I 1 *f*
 Vin I 2 *f*
 Vin II *f*
 Vla. *f*
 Vc. *f*
 Cb. *f*

This page contains a musical score for measures 293 through 300. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl. 1
- Fl. 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl Sib 1
- Cl Sib 2
- Cl.B.
- Fgt. 1
- Fgt. 2
- Corno 1
- Corno en F 2
- CrnFaSol1
- CrnFaSol2
- Tpt Bb
- Tpt Bb 2 3
- Trb. 1
- Trb. 2
- Trb. 3
- Tuba
- Tim 1 2 3
- Cab.
- TimChico
- Wolks
- Tim 12
- 14
- 16
- GCChica
- GCGrande
- Vin I 1
- Vin I 2
- Vin II
- Via.
- Vc.
- Cb.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The woodwind and string parts show complex rhythmic patterns and melodic lines, while the brass and percussion parts provide harmonic support and rhythmic drive.

301

Picc.
Fl. 1
Fl.
Ob 1
Ob 2
Cl Sib 1
Cl Sib 2
Cl.B.
Fgt. 1
Fgt. 2
Corno 1
Corno en F 2
CrfFaSol1
CrfFaSol2
Tpt Bb
Tpt Bb 2 3
Trb.1
Trb.2
Trb.3
Tuba
Tim1 2 3
Cab.
TmChico
Wbks
Tim1 2
14
16
GCChica
GCGrande
Vin I 1
Vin I 2
Vin II
Vla.
Vc.
Cb.

mp *p*

309 L $\text{♩} = 170$

Woodwinds:
Picc. $\text{♩} = 170$
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib. 1 *Molto Vibrato* *Como un Lamento* ff $\uparrow 1/4$ tono $\downarrow 1/4$ tono $\uparrow 1/4$ tono
Cl. Sib. 2
Cl. B.
Fgt. 1
Fgt. 2

Brass:
Corno 1
Corno en F 2
CrfFaSol1
CrfFaSol2
Tpt. Bb
Tpt. Bb 2 3
Trb. 1 2
Trb. 3
Tuba

Percussion:
Tim. 1 2 3
Cab.
Tim. Chico
Wbks.
Tim. 12 14 16
CCChica
GGGrande $\text{♩} = 170$

Strings:
Vin. I 1
Vin. I 2
Vin. II
Vla.
Vc.
Cb. pp

317

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb 1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TrmChico

Wbks

Trm12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

325 $\text{♩} = 58$

Picc.

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

CSib. 1
CSib. 2

Cl. B.

Fgt. 1
Fgt. 2

Corno 1
Corno en F 2

CrnFaSoli1
CrnFaSoli2

Tpt. Bb
Tpt. Bb 2, 3

Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3

Tuba

Tim. 1, 2, 3

Cab.

Tom Chico
Wobles

Tom 12
14
16

CCChica
GGGrande

Vin. I 1
Vin. I 2
Vin. II
Via.
Vc.
Cb.

Molto Vibrato (con mandibula)
ff
Molto Vibrato (con mandibula)
ff

mf, *p*, *pp*, *ff*

Picc. *mf*
 Fl. 1 *mf*
 Fl. 2 *f*
 Ob. 1 *ff*
 Ob. 2 *ff*
 C. Sib. 1 *mf*
 C. Sib. 2 *mf*
 Cl. B. *ff*
 Fg. 1 *ff*
 Fg. 2 *ff*
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 3
 Cab.
 TimChico
 Wbks
 Tim 12 14 16
 GCChica
 GCGranda
 Vin I 1
 Vin I 2
 Vin II
 Via.
 Vc.
 Cb. *p* *mp*

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob 1

Ob 2

Cl Sib 1

Cl Sib 2

Cl.B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb.3

Tuba

Tim1 2 3

Cab.

TimChico
Wolks

Tim 12
14
16

GCChica
GCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Via.

Vc.

Cb.

f *sf* *mf* *p* *pp* *ppp*

Picc. *sf*

Fl. 1 *sf*

Fl. 2 *sf*

Ob. 1 *sf*

Ob. 2 *sf*

Cl. Sib. 1 *sf*

Cl. Sib. 2 *sf*

C.B. *mf* *f* *fff*

Fg. 1 *f* *fff*

Fg. 2 *f* *fff*

Corno 1

Corno en F. 2

CrnFaSol1 *sf* *f*

CrnFaSol2 *sf* *f*

Tpt. Bb *f* *sf*

Tpt. Bb 2, 3 *f* *sf*

Trb. 1 *f* *sf*

Trb. 2 *f* *sf*

Trb. 3 *f* *sf*

Tuba

Tim 1, 2, 3 *Centro, Maceta Guerrero*

Cab.

TrnChico

Wbks

Tim 1, 2, 3, 4, 5, 6

GCChica

GCGrande *accel*

Vln. I 1 *sf*

Vln. I 2 *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

arco

356 $\text{♩} = 130$

Picc.
Fl. 1
Fl.
Ob. 1
Ob. 2
Cl. Sib. 1
Cl. Sib. 2
Cl. B.
Fgt. 1
Fgt. 2
Corno 1
Corno en F. 2
CrnFaSol1
CrnFaSol2
Tpt. Bb.
Tpt. Bb. 2-3
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tuba
Tim. 123
Cab.
Tm. Chico
Wlks.
Tm. 12
14
16
GC. Chica
GC. Grande
Vin. I 1
Vin. I 2
Vin. II
Via.
Vc.
Cb.

365 accel

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 Cl. Sib. 1
 Cl. Sib. 2
 Cl. B.
 Fgt. 1
 Fgt. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 3
 Cab.
 TmChico Walks
 Tm 12 14 16
 GCChica GCGrande
 Vin I 1
 Vin I 2
 Vin II
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Musical score for page 49, measures 365-374. The score includes parts for Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinets in Bb and B, Bassoon, Contrabass, Fagot 1 and 2, Horns 1 and 2, Corni in F, Trumpets in Bb 1 and 2, Trombones 1, 2, and 3, Tuba, Timpani 1, 2, 3, Cymbals, Snare Drum, Tom-toms 12, 14, 16, Gong/Chime, and Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics (f, sf, ff) and performance instructions such as *Molto Vibrato* and *Gliss Armonik*.

373 $\text{♩} = 140$

373 $\text{♩} = 140$

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1
2

Cl. Sib. 1
2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1
Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim 1 2 3

Cab.

Tim Chico
Wlks

Tim 12
14
16

GC Chica
GC Grande

Vin 1 1

Vin 1 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

Molto Vibrato

Gloss Arco

Gloss Arco

Gloss Arco

Gloss Vira Veloz

Gloss Vira Veloz

sf

f

ff

sf

f

ff

sf

f

ff

This page of a musical score includes the following parts and instruments:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute 1 & 2 (Fl. 1/2), Flute (Fl.), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Cor Anglais 1 (C. Sib. 1), Cor Anglais 2 (C. Sib. 2), Clarinet Bass (Cl. B.), Bassoon 1 & 2 (Fgl. 1/2).
- Brass:** Horn 1 (Corno 1), Horn in F 2 (Corno en F 2), Trumpet Solo 1 (CrnFaSol1), Trumpet Solo 2 (CrnFaSol2), Trombone Bass (Tpt Bb), Trombone 2 & 3 (Tpt Bb 2,3), Trumpet 1 & 2 (Trb. 1/2), Trombone 3 (Trb. 3), Tuba.
- Percussion:** Timpani 1, 2 & 3 (Tim 1,2,3), Cymbal (Cab.), Tom Chime/Walks (TmChico Wblks), Tom 12, 14, 16 (Tm 12 14 16), Gong/Chime/Grande (GCChica GCGrande).
- Strings:** Violin I 1 (Vin I 1), Violin I 2 (Vin I 2), Violin II (Vin II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.).

The score features various musical notations including dynamics (e.g., *ff*, *f*), articulation (accents), and phrasing slurs. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns.

389

Picc. *p*

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *sf*

Ob. 2 *p*

Cl. Sib. 1 *p*

Cl. Sib. 2 *sf*

Cl. B.

Fgt. 1 *F1*

Fgt. 2 *F2*

Corno 1 *sf*

Corno en F 2 *sf*

CrnFaSol1 *Molto Vibrato (con mandibula)* *sf*

CrnFaSol2 *Molto Vibrato (con mandibula)* *sf*

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1 2

Trb. 3

Tuba

Tim. 1 2 3

Cab. *ppp*

TimChico Wbks *p*

Tim 12 14 16 *ppp*

GCChica GCGrande *p*

Vin I 1 *mf*

Vin I 2 *mf*

Vin II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Picc. *f*
 Fl. 1 2 *f*
 Fl. *f*
 Ob. 1 *f*
 Ob. 2 *mf*
 OSb. 1 *ff*
 OSb. 2 *f*
 Cl.B. *f*
 Fgt. 1 2 *f*
 F2 F1 F2
 Corno 1 *ff*
 Corno en F 2 *ff*
 CrnFaSol1 *ff*
 CrnFaSol2 *ff*
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2 3
 Trb. 1 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 1 2 *ff*
 Cab. *ff*
 TmChico Walks *ff*
 Tm 12 14 16 *ff*
 GCChica GCGrande *ff*
 Vln I *ff*
 Vln II *ff*
 Vla. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff*
 arco Spiccato
 arco Spiccato
 arco Spiccato
 arco Spiccato
 arco Spiccato
 arco Spiccato

405

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Cl. S. B. 1

Cl. S. B. 2

Cl. B.

Fgt. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt. Bb

Tpt. Bb 2 3

Trb. 1
2

Trb. 3

Tuba

Tim. 123

Cab.

Tim. Chico

Wb. lcs

Tim. 14
16

GC. Chica

GC. Grande

Vln. I 1

Vln. I 2

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

ff *f* *p* *mp* *mf*

This page contains a musical score for measures 413 through 418. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The instruments included are Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Cor Anglais, Clarinet Bass, Bassoon 1 and 2, Contrabass, Horns 1 and 2, Trumpets in B-flat 1 and 2, Trombones 1 and 2, Tuba, Timpani 1, 2, and 3, Cymbals, Snare Drum, Tom-toms 12, 14, and 16, Gong/Chimes, and Violins I, II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions like *Legato* and *pizz.* (pizzicato) are also present. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 413-416 and the second system covering measures 417-418.

421

Picc.

Fl. 1
Fl. 2

Ob. 1
Ob. 2

Cl. Sib. 1
Cl. Sib. 2

C.B.

Fgt. 1
Fgt. 2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Tpt Bb 2 & 3

Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3

Tuba

Tim 123

Cab.

TinChico
Wbks

Tim 12
14
16

GCChica
GGGrande

Vln I 1
Vln I 2

Vln II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

sf

Unison

arco

F2

429 accel. -----

Picc.
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob. 1
 Ob. 2
 CorAng 1
 CorAng 2
 Cl.B.
 Fgl. 1
 Fgl. 2
 Corno 1
 Corno en F 2
 CrnFaSol1
 CrnFaSol2
 Tpt Bb
 Tpt Bb 2-3
 Trb. 1
 Trb. 2
 Trb. 3
 Tuba
 Tim 123
 Cab.
 TmChico
 Wbks
 Tm 12
 14
 16
 GCChica
 GCGrande
 Vin I 1
 Vin I 2
 Vin II
 Via.
 Vc.
 Cb.

437 $\text{♩} = 150$

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
COb. 1
COb. 2
Cl. B.
Fgt. 1
Fgt. 2
Corno 1
Corno en F 2
CrfFaSol1
CrfFaSol2
Tpt Bb
Tpt Bb 2.3
Trb. 1
Trb. 2
Trb. 3
Tuba
Tim 1 2 3
Cab.
TmChico
Wbks
Tm 12
14
16
GCChica
GCGrande
 $\text{♩} = 150$
Vln I 1
Vln I 2
Vln II
Vla.
Vc.
Cb.

444

444

Picc. *mf* *fff*

Fl. 1 *mf* *fff*

Fl. 2 *mf* *fff*

Ob. 1 *mf* *fff*

Ob. 2 *mf* *fff*

Cl. S. B. 1 *f* *fff*

Cl. S. B. 2 *f* *fff*

Cl. B. *mf* *fff*

Fgt. 1 *mf* *fff*

Fgt. 2 *mf* *fff*

Corno 1 *f* *ff*

Corno en F 2 *f* *ff*

CrnFaSol1 *f* *fff*

CrnFaSol2 *f* *fff*

Tpt. Bb. *mf* *fff*

Tpt. Bb. 2 3 *mf* *fff*

Trb. 1 2 *ff* *fff*

Trb. 3 *ff* *fff*

Tuba *ff* *fff*

Tim. 123 *mf* *ff*

Cab. *mf* *ff*

Tim. Chico *mf* *ff*

Wbks. *mf* *ff*

Tim. 12 14 16 *mf* *ff*

GC. Chica *mf* *ff*

GC. Grande *mf* *ff*

Vln. I 1 *mf* *fff*

Vln. I 2 *mf* *fff*

Vln. II *mf* *fff*

Vla. *mf* *fff*

Vc. *mf* *fff*

Cb. *mf* *fff*

451

Picc.

Fl. 1
2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

COb 1

Cl. Bb 2

Cb.

Fg. 1
2

Corno 1

Corno en F 2

CrnFaSol1

CrnFaSol2

Tpt Bb

Trb. 1
2

Trb3

Tuba

Tim123

Cab.

TmChico
Wbks

Tm12
14
16

GCChica
CCGrande

Vin I 1

Vin I 2

Vin II

Vla.

Vc.

Cb.

110