



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

COMPOSICIÓN Y DIRECCIÓN MUSICAL DEL
MONTAJE
“COSAS DE OTRO TIEMPO”

PRESENTA:
MAGLOG OROZCO GONZÁLEZ

OBRA ARTÍSTICA
PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIATURA EN
LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Asesor:

PROF. ALMADA ANDERSON HORACIO JOSÉ

Sinodales

Lic. Margarita González Ortiz
Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri
Prof. Mario Santos Pérez de Tejada
Prof. Rodrigo Mendoza Millán



Ciudad Universitaria, CD. MX. 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México
Por la oportunidad de formarme en la institución educativa más importante
de América Latina.

A cada uno de mis profesores del Colegio de Teatro de la Facultad de
Filosofía y Letras por toda su enseñanza.

A el Lic. Horacio José Almada Anderson
asesor y coordinador del presente trabajo por la confianza y la guía en el
proceso de titulación.

A los Sinodales
Lic. Margarita González Ortiz
Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle Goyri
Prof. Mario Santos Pérez de Tejada
Prof. Rodrigo Mendoza Millán
Por las cátedras, correcciones y apoyo.

Al grupo de Laboratorio de Puesta en escena 0004 por su calidez,
profesionalismo y por hacer posible el montaje, así como al equipo
administrativo y técnico del Foro José Luis Ibáñez y Teatro UNAM.

A Saúl Aguirre por la asesoría y el apoyo en la producción musical y a
Alfredo Rosario quien dio vida a la música con su hermosa ejecución de
guitarras para las producciones.

A mi padre, mi madre, mi hermano y a todos mis amigos que fueron parte de
mi formación personal, profesional y artística.

¡Gracias!

Índice

Introducción.....	3
--------------------------	----------

Capítulo I

Procesos pre-composición.....	5
--------------------------------------	----------

- Presentación de proyecto
- La Audición “casting”
- Propuesta de dirección
- El texto como partitura dramática
- El trazo como guía musical
- Referentes para la construcción musical

Capítulo II

Composición Musical.....	18
---------------------------------	-----------

- Propuesta
- Leitmotiv y canciones
- Música diegética, incidental (extradiegética) y temas
- Diseño sonoro

Capítulo III

Proceso del montaje musical.....	27
---	-----------

- Primeros acercamientos de la música en escena
- Montaje de canciones
- Montaje de incidentales (extradiegética): la música y el texto
- Diferencias entre la misma escena con y sin música
- Montaje de la obra completa
- Ensayos generales con público, primeras reacciones del espectador

Conclusiones.....	32
--------------------------	-----------

Referencias.....	35
-------------------------	-----------

Anexos.....	37
--------------------	-----------

- Programa de mano
- Score completo y audios

Introducción

Mi pasión por la música me ha acercado de una manera más íntima al teatro, no por nada la combinación de las dos artes es antiquísima: la música me ha dado elementos técnicos, conceptuales, creativos y sociales que en la práctica del teatro se ven reflejados y se utilizan de una u otra manera; podría decir que la práctica de la música y el teatro es una enarmonía¹, la naturaleza del concepto aplicado es el mismo, pero en contextos diferentes.

La apreciación de las dos artes individuales y en conjunto me llenó de percepción, sensibilidad, entendimiento, criterio y autocrítica, por ello, en mi hacer teatral-musical la investigación, profundidad y el perfeccionamiento son fundamentales.

El Laboratorio de puesta en escena es una asignatura de 7mo y 8vo semestre, que tiene como objetivo la producción, realización y presentación de un montaje teatral; la experimentación, el trabajo en equipo, la disciplina, la creatividad y la participación son parte de la esencia fundamental dentro de un laboratorio de puesta en escena.

La modalidad de titulación por obra artística me da no sólo la oportunidad de emplear mi creatividad y mis conocimientos adquiridos durante la carrera, también me encamina al terreno teórico, de investigación, análisis y documentación exponiendo así la práctica y teoría de mi propio trabajo artístico.

Es por ello que, bajo la asesoría y coordinación en el laboratorio de puesta en escena del maestro Horacio Almada, la adaptación de la novela *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno se convierte en mi obra de estudio y práctica para llevar a cabo mi titulación a nivel Licenciatura en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En los próximos capítulos, expongo los diferentes procesos teatrales y musicales, documentando las propuestas creativas, los referentes, las adaptaciones musicales al texto, definiciones y justificaciones de la sonoridad, así como las diversas dificultades dentro de los mismos procesos y la resolución de problemas.

El capítulo I se centra en la conceptualización y análisis del texto por parte de la producción, coordinación, dirección, dramaturgia y sonorización. Redacto las primeras

¹¹ De acuerdo con el Diccionario Vademecum musical metodología IEM, enarmonía se refiere a un sonido con dos nombres distintos que, dependiendo del contexto, se emplea uno o el otro. *Cfr:* Daniel Roca y Emilio Monlina, Vademecum musical, disponible en http://iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum_ver2-1.pdf

impresiones del equipo de trabajo, las virtudes y limitantes del elenco y del espacio a tomar en cuenta para concebir la musicalidad.

En el capítulo II, se encuentra mi proceso personal de composición: referentes, diversas técnicas y discursos musicales como *leitmotiv*, diseño sonoro y el *score* completo de la puesta en escena.

Durante el capítulo III se desglosan los procesos de montaje: el acercamiento de la música al espacio escénico y al elenco, los ensayos generales y las primeras impresiones del montaje completo tanto del equipo como del público.

El texto con el que se trabajó durante todo el proceso a partir de la última versión se encuentra completo en los apéndices, así como la ficha técnica y el programa de mano.

Capítulo I

Procesos pre-composición

Presentación del proyecto

El taller de canto para actores impartido por el profesor Horacio Almada dentro del plan de estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro fue el principal motor para la toma de decisiones respecto a mi último año en la Facultad. Fue una de las clases más importantes que he cursado por su contenido y el aprovechamiento que tuve, además, la dicha de conocer al actual coordinador de la carrera, quien un día en clase comentó que el grupo de Laboratorio de puesta en escena bajo su tutela tenía la intención de hacer el montaje de un musical. Con un gran peso emocional por haber concluido recientemente la carrera de composición en la Escuela de Música DIM (Desarrollo Integral Musical), le planteé al profesor la posibilidad de componer la música de dicha puesta y, con todo el apoyo, el maestro Almada accedió a que lo llevásemos a cabo.

Decidí planificar el proyecto con el objetivo de liberar mi servicio social con él y así no sólo sería una oportunidad de aprendizaje, experiencia y satisfacción personal —al ser el primer musical que compongo—, sino que serviría como trabajo de titulación.

El 5 de diciembre del 2018, fue mi primer encuentro con el grupo y mi presentación como la compositora oficial del montaje, ese mismo día los tres candidatos a directores expusieron su propuesta general para el montaje, el cual ya habían decidido sería una adaptación dramática de la novela *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno. El grupo votó por el director con la propuesta más convincente y quien obtuvo mayor cantidad de votos fue Fabián Juárez, con Paulina Sandoval como codirectora.

Después de escuchar las propuestas de dirección y de conocer las intenciones de hacer no sólo la adaptación dramática sino musical, expuse varios puntos relacionados con las capacidades integrales que un actor del colegio debe visualizar y adquirir para desempeñar teatro musical; hice énfasis en ver este montaje como un gran reto para crecer y fomentar la disciplina y el amor que tenemos en común hacia el teatro musical.

Con la exposición de mi trabajo y de las visiones de dirección puestas sobre la mesa, empezó esta nueva aventura.

La audición

El lunes 7 de enero del 2019, se llevó a cabo la audición en el Foro Experimental José Luis Ibáñez ubicado en el Centro Universitario de la UNAM, espacio en donde se realizaron todas las sesiones, ensayos, montaje y estreno.

Mi objetivo fue escuchar el rango vocal y las habilidades musicales que los actores poseen para así definir con asertividad al elenco.

Fue también un ejercicio que a todos nos sirvió para reconocer la importancia de nuestra presencia bajo el rigor de un “casting”. Escuchamos consejos para tomar en cuenta y, sobre todo, aprendimos diversas maneras de estar bajo control y mostrar lo mejor de nosotros mismos.

Formé parte de la mesa del jurado como directora musical, en la cual no solo evalué los aspectos musicales sino también puse mucha atención a la actuación, ya que, a mi parecer, un actor que muestra lo mejor de sí, aunque no sea cantante e incluso este desafinado, puede llegar a tener buen desempeño vocal en un tiempo determinado gracias a su disciplina, respeto y pasión por el escenario.

De catorce actores que se presentaron a la audición, sólo cinco poseían una afinación adecuada y tenían buen manejo del apoyo, esto definió la ruta musical del montaje.

Una semana después del “casting”, con reflexiones en mano y con ciertas preocupaciones y dudas, externé mi punto de vista y sugerencias para el comienzo del montaje.

Al escuchar las inquietudes y deseos del grupo creativo junto con la dirección, mi propuesta fue hacer un musical con pocas canciones a cargo de los personajes principales y una gran cantidad de música de transición, incidental y de apoyo al texto. Expuesto esto y aprobado por todo el equipo, sugerí a los directores que fueran muy puntuales con los actores de mayor afinación para otorgarles los papeles principales, el coro y apoyo armónico estarían a cargo del ensamble, es decir, todos los actores que no son el personaje principal en escena.

Propuesta de dirección

El lunes 28 de enero, se expuso la propuesta de dirección y con apoyo de imágenes y multimedia se logró un gran acercamiento a la visión conjunta de los directores; la iluminación, el vestuario, los espacios, el diseño sonoro, la estética visual y la difusión fueron parte de los elementos que me ayudaron a aterrizar mi concepción musical. Los colores, los referentes musicales, los artistas visuales me generaron automáticamente sensaciones que poco a poco se iban transformando en ideas en mi cabeza, imaginando las acciones en el escenario, gracias también a la previa lectura de la novela y la dramaturgia.

El concepto visual nos lleva a un viaje en el tiempo: los grabados de la revolución mexicana son el referente principal para generar no solo luces y sombras sino una especie de mural humano en acción, tomando también como referencia *El paseo dominical* del muralista Diego Rivera; las líneas negras características del grabado del siglo XX son elementos anacrónicos que se verán reflejados tanto en maquillaje como en telones pintados para generar un carácter revolucionario.

El diseño sonoro es parte importante para la creación de espacios y temporalidad, se puede incluso definir una época por un sonido en particular. Tanto la novela como la adaptación dramática se desarrollan en un gran número de lugares concurridos, de espacios abiertos, incluso cuando se trata del interior de una casa, da la impresión de que cualquier transeúnte puede escuchar las conversaciones de dentro de las casas, bajo estas premisas, propuse generar diseño sonoro en los siguientes espacios y momentos:

- El Mercado del Volador.
- Calles concurridas.
- La noche.
- El puerto.
- Fusilamiento de Juan (exterior).
- La cárcel.

Tras construir los espacios con el diseño sonoro y la música, busqué también la importancia del silencio, elemento fundamental para la construcción dramática²; jugar con la musicalidad de los personajes y tomar en cuenta la evolución de los mismos para que la música sea parte del arco dramático de los personajes.

La temporalidad de las escenas será apoyada con foley³, música e iluminación.

La dirección me dio gran libertad para desarrollar las ideas musicales, tomando en cuenta que no se buscaba casarse con un regionalismo. Se mencionaron algunos referentes para las canciones, como el caso de *Paloma negra* del compositor Tomás Méndez, interpretada por Perotá Chingó; se destacaron la fuerza y la presencia de la mujer violentada en la letra y la interpretación.

La lucha por el poder, la hambruna, el trabajo, la necesidad, el amor, la violencia y el machismo son parte de la realidad histórica de México hasta nuestros tiempos y también son parte de la narrativa y la dramaturgia que deberá reflejarse en la musicalidad.

La música en la difusión preestreno busca llamar la atención del público de manera inmediata, ya que parte del plan de publicidad es la exposición de algunas de las escenas musicales en puntos estratégicos como explanadas de teatros, plazas públicas y la distribución de material audiovisual en redes sociales.

Sin duda, la recopilación de información, visiones y discursos es la base para la creación de ideas concretas y asertivas en un proceso de creatividad colectiva.

El equipo creativo a cargo de la producción y la dirección estaba listo para iniciar la labor conjunta con cronogramas establecidos y los criterios necesarios para que el proceso de montaje fluyera de forma amena, organizada y rigurosa con el fin de alcanzar los objetivos y resultados esperados, no sólo por cumplir con la parte académica, sino por alcanzar metas personales, profesionales y por la pasión del quehacer teatral.

² Michael Chion en su libro *La audiovisión, introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, (p. 12), menciona sobre la película *Persona* de Bergman que en el silencio se revelan diversos planos que no vemos por estar encadenados al sonido; Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, (p. 420), se menciona que el silencio adquiere una mayor importancia en la medida que sea menos frecuente y que es indispensable en el juego vocal y gestual del actor.

³ Los foleys son efectos de sonido que buscan recrear sonidos necesarios para la escena, dicho concepto se debe al estadounidense Jack Foley quien fue pionero en técnicas sonoras dentro del mundo del cine en los años 50 y 60, véase: Vanessa Theme Ament en su libro *The Foley Grail: The art of performing sound for film, games and animation*, Focal Press, New York, 2014.

El texto como partitura dramática

La adaptación escrita por Penélope Cambray y Diana Andrade tuvo cambios a lo largo del proceso, unos más evidentes que otros, los cuales alteraron el rumbo de la dirección y al elenco. Las lecturas dramatizadas en el trabajo de mesa, la propuesta de dirección y el mejor acercamiento al lenguaje coloquial y característico en la novela fueron algunos de los elementos que intervinieron en el tratamiento de la adaptación. Un ejemplo fue la incorporación, por parte de la dirección, del personaje *Payno*, quien era la representación del autor Manuel Payno, dicho personaje era un constante observador de cada uno de los habitantes de Río Frío. Debido a la longitud de los diálogos que se sumaban y a muchos otros factores que alargaban la duración innecesaria de la obra, *Payno* se eliminó a escasas dos semanas del estreno.

Por otra parte, el *Vocerito* fue un personaje creado también por la propuesta de dirección para sustituir a *Payno*. Este personaje cumple la función de informar a la audiencia las noticias reveladas en la novela, que en la adaptación sugieren ser relatos, incluso chismes de lo que pasa en los diversos escenarios.

Cada uno de los personajes, espacios y acciones, son elementos que consideré al momento de musicalizar la puesta en escena. El análisis del texto sugiere momentos participativos de la música, como lo dice la profesora de música y dramaturga Mercedes del Carmen Carrillo de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, España, 1954, en su tesis *La música incidental en el teatro Español de Madrid*, p. 15:

El estudio de la dramaturgia musical de una obra de teatro conlleva un análisis de los fragmentos del texto en los que se den indicaciones precisas o se sugiere de alguna forma la introducción de la música. [...] La dramaturgia musical es la forma de unir la música teatral al texto teatral en la puesta en escena, para transmitir al público la idea general, describir una situación concreta o planear una caracterización de personajes⁴.

⁴ Véase: Mercedes del Carmen Carrillo, tesis *La música incidental en el teatro Español de Madrid*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, España, 1954, p.15.

La dirección juega un papel fundamental al momento de tomar decisiones sobre los momentos musicales que pueden venir implícitos (o no) en el texto, así como sugerir música en momentos determinantes para que la estructura dramática camine con mayor fuerza. Definitivamente la comunicación constante entre la dramaturgia, la dirección y el compositor es la manera óptima para que el trabajo sea más eficiente, constructivo y un camino para llegar a los mejores resultados.⁵

El camino que recorre la música como sombra del personaje tiene por sí mismo una evolución; desde mi punto de vista, la musicalidad es el alma parlante del personaje.

Escenas y situaciones sugeridas para su musicalización

A lo largo del montaje se tomaron decisiones para ejemplificar transiciones y obtener más contundencia en ciertas situaciones con diversas técnicas sonoras.

El reconocimiento de las relaciones entre los personajes, sus objetivos y su evolución dramática fue parte de la selección sonora.

Gracias a un análisis con lecturas dramatizadas y el estudio de la estructura del género dramático *musical*, se clasifican cinco tipos de sonorización: música diegética⁶, incidental (extradiegética), canciones, *leitmotiv*, temas y diseño sonoro.

Dentro de la sonorización de las puestas en escena, existen diferentes planos: dependiendo del montaje, el sonido puede ser más o menos protagonista, incluso puede estar completamente entrelazado con los diálogos de los personajes como sucede con las canciones.

Cito nuevamente a Mercedes del Carmen que resume la visión del compositor y pianista Marc Blitzstein:⁷

⁵ Para saber más sobre la unión entre los diversos departamentos creativos en el montaje teatral y entender la partitura teatral, véase: Mercedes del Carmen Carillo Guzmán, *Introducción a la dramaturgia musical*, Murcia, Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2011.


⁶ Véase: Patrice Pavis en el *Diccionario del teatro*, Barcelona, Páidos Ibérica, 1998, p.131, menciona que la diégesis es el material narrativo, el relato “puro”. Es lo que ocurre en el mundo ficticio. En términos sonoros, todo aquello que escuchamos que forma parte de la historia es música o sonido diegético.

⁷ Véase: Mercedes del Carmen Carrillo, tesis *La música incidental en el teatro Español de Madrid*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, España, 1954, p.21.

Blitzstein habla de una segunda relación dentro de la música para teatro que es la relación música y acción, estableciendo aquí diferentes formas de relación. La música como telón de fondo armónico, pasa a un primer plano con respecto a la trama, da paso de una acción a otra totalmente diferente, primer plano en contrapunto al diálogo y otros muchos recursos como cuando el discurso se convierte en canción, cuando se emplea el silencio para destacar una acción y vuelve la calma cuando se reanuda la música o la canción-trama que expone un episodio completo⁸.

A continuación, presento una tabla de las diversas técnicas sonoras y su clasificación, todas utilizadas dentro del montaje. Algunas se originaron a partir de la existencia de la música en el cine, avances tecnológicos o conceptos musicales empleados desde el siglo XV⁹ como es el caso de los temas y *leitmotiv*.

Tabla 1. Clasificación de las técnicas sonoras


Clasificación	Descripción	Ejemplo	Escenas
Diegética 	Música que está dentro de la ficción, los personajes la perciben y es parte de la construcción de la situación	Música que se escucha saliendo de un radio o tv en escena. Música que se escucha en la escena de una fiesta	10, 15

⁸ Consulte: Mercedes del Carmen Carrillo, artículo *Escribir música para teatro* de la Revista de la asociación de directores de escena de España, en su tesis *La música incidental en el teatro español de Madrid*, Murcia, 2008, pp 21-22.

⁹ “*Leitmotiv*, termino acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A. W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical (generalmente en ópera) que representa a un personaje, objeto emoción o idea concreta” Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, D.F, Fondo de cultura económica, 2008, p. 861. En las páginas 1496 y 1497 proporciona la definición de *Tema con motto y tema musical*.

Véase también: Federico Fernández Díez, José Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999. En el capítulo 14 titulado *Banda Sonora* explica con detalle los diversos recursos musicales aplicados al mundo del cine que son perfectamente ajustables al teatro.

<p>Incidental (extradiegetica)</p> 	<p>Es aquella que el espectador escucha, pero los personajes no. Se añade como un elemento fuera de ficción; se presenta como una narrativa artificial y destaca el tono de la situación, movimientos etcétera.</p>	<p><i>El carnaval de los animales</i> (1886)</p> <p>Saint-Saens</p>	<p>2, 3, 4, 7, 9, 14, 15.2, 16, 17, 19, 20, 22, 26, 27</p>
<p>Canciones</p> 	<p>Música que contiene lírica (letra) y que gracias a las líneas melódicas es cantáble.</p>	<p><i>One day more</i> (1980)</p> <p>Les miserables</p> <p>Claude-Michel Schonberg Alain Boublil Jean-Marc Natel</p>	<p>1, 5, 10, 16, 25</p>
<p>Leitmotiv</p> 	<p>Todos aquellos motivos musicales que caracterizan y conservan la identidad del personaje, ideas o emoción.</p>	<p><i>Tristán e Isolda</i> (1859)</p> <p>Richard Wagner</p> <p><i>The Indiana Jones</i> (1981)</p> <p>John Williams</p>	<p>1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 15.2, 16, 19, 23, 25, 26, 27, 28</p>
<p>Temas</p> 	<p>Conjunto de frases musicales que ilustran o identifican una situación.</p>	<p>Sinfonía n. 5, en c menor, op. 67. (1804 - 1808)</p> <p>Ludwing van Beethoven</p>	<p>1, 3, 20, 25, 26, 27, 28</p>

<p style="text-align: center;">Diseño sonoro</p> 	<p>Funciona para ambientar, determinar lugares o temporalidad, además de generar efectos sonoros (Foleys) creados por grabaciones y procesos artificiales dentro de la producción musical.</p>	<p>Sonido de grillos y demás animales para especificar la noche.</p> <p>Pasos de transeúntes que no se ven en escena.</p> <p>Sonidos específicos de ciertas regiones como el sonido del metro de la CDMX.</p>	<p>16, 19, 28</p>
---	--	---	-------------------

El trazo como guía musical

El 11 de febrero se comenzó con el trazo, que, como esqueleto del montaje, sirve de guía para los actores y para los diferentes departamentos, tales como iluminación, escenografía y música. Es un comienzo para la construcción de los escenarios, entradas, salidas, transiciones, bajo la premisa de realizar cambios conforme el montaje lo vaya requiriendo.

Ser observadora de los movimientos, las propuesta de utilería, las transiciones de escenas y personajes, la disposición del espacio en cuadros simultáneos, me abrió completamente el panorama y aclaró mis ideas para empezar a generar propuestas sonoras; a pesar de que aún no había una construcción de personajes por parte de los actores, lo cual da ritmo y tempo a las palabras, tuve un primer acercamiento al espacio e intención corporal de cada escena, de dónde viene y para dónde va.

Gracias al trazo, una de las primeras canciones que compuse fue *San Lunes*, ya que está situada en una escena simultánea la cual requiere de coreografía y trazos específicos. Al componer este corrido, visualizaba la disposición de los espacios y me atreví a mencionar que incluso podía ver colores distintos, pues las dos escenas que sucedían al mismo tiempo tenían intenciones completamente diferentes: una era una fiesta dentro de una pulquería; la otra, mostraba a una mujer (Tules) completamente angustiada porque su esposo salió a embriagarse. Estos dos contrastes me ayudaron a generar modulaciones

para cambiar de una tonalidad a otra y así conseguir el mismo efecto de desemejanza en una sola secuencia musical.

La escena de la *Boda de Tules y Evaristo* fue una guía estructural para crear la música. Se hicieron distintas divisiones de personajes, cada grupo hacia una tarea específica: el grupo A, conformado por cuatro mujeres, se encargaba de vestir a *Tules*, el grupo B, integrado por cinco mujeres que sacaban e introducían utilería al escenario y vestían a *Evaristo*, y el grupo C se conformaba por tres hombres quienes ayudaban con la utilería y uno de ellos interpretaba a un sacerdote. Gracias a esta disposición de personajes en el escenario, compuse un coro adaptado a cada una de las intenciones de movimientos y de los mismos personajes.

El coro está dividido igualmente en tres partes: sopranos (A), mezzo-sopranos (B) y tenores (C).¹⁰

Las sopranos llevaron la batuta comenzando con el primer verso, las primeras notas que cantan son terceras debajo de las mezzo. El grupo (A) el cual es el más cercano a *Tules* tiene la finalidad de aconsejar y despedir a la dichosa prometida, todo apoyado con la letra. Las mezzo (B) y los tenores (C) cantan la armonía con la sílaba *pá* mientras realizan las tareas correspondientes.

Llegado el momento climático de la escena y una vez más con el trazo como guía, los tres grupos están acomodados en conjunto para presenciar el juramento ante la iglesia y cantando a la octava los últimos versos de la canción, con un pequeño juego entre el sacerdote y el coro terminan bendiciendo a la feliz pareja.

Gracias a la coreografía que se empezó a montar a principios de abril, compuse una de las piezas extra diegéticas: se trata de la cruel golpiza de *Evaristo* a *Casilda*, el proceso fue muy ágil gracias a un video donde se muestra el trazo con los dos actores.

La entrada de los Bandidos a la hacienda del Conde del Sauz y la llegada de *Pedro Cataño* con su tropa establecieron una energía y ritmo en el trazo que me dio imágenes suficientes para elegir el tipo de estructura musical y la instrumentación.

Las salidas y entradas de personajes en una misma escena o transiciones, ayudan a generar contrastes musicales, ritmos, intenciones e incluso la presencia de temas y

¹⁰ “La altura es la dimensión espacial del sonido musical que indica su calidad aguda o grave”, véase: Alison Latham, *Diccionario enciclopédico de la música*, D.F, Fondo de cultura económica, 2008, p.64, además explica con detalle el fenómeno físico del sonido y sus usos y limitaciones dependiendo de la época y el instrumento.

leitmotiv. En ocasiones la decisión de introducir alguno de los leitmotiv se dio debido a que ese personaje era el primero en entrar a escena.

El trazo me dio un universo general y suficiente para intervenir dentro de las composiciones con el arreglo o, como prefiero llamarlo “colorear” o “sazonar”; no debemos olvidar que la música no debe pasar por encima de ninguna escena, tiene que estar completamente unificada con la misma, a menos que se busque lo contrario; en el cine, por ejemplo, la mejor música es la que no se escucha, es decir, la que es parte conjunta del universo visual¹¹. En este caso lo que se busca en ciertas escenas es ese mismo amalgamiento, en otras se busca la relación con la música, la coreografía o el canto, pero a pesar de ello, la música no tendría que opacar el texto, la actoralidad o el movimiento.

Referentes para la construcción musical

La obra se sitúa en la época de la Revolución Mexicana, etapa de inflexión para el arte en nuestro país. Los exponentes y referentes para mi proceso creativo musical fueron: Antonio Aguilar, Agustín Lara, Jesús Días, Juventino Rosas, Silvestre Revueltas, Héctor Villalobos, Rubén Fuentes, Miguel Lerdo de Tejada, Manuel María Ponce, Luis G. Jordá, Armando Manzanero y compositores extranjeros del teatro musical como Alan Menken, Lin-Manuel Miranda, Claude-Michel Schonberg y Lionel Bart.

Algunos compositores influyentes mexicanos del siglo XX buscaban la mezcla entre el nacionalismo, el regionalismo, la protesta y la grandilocuencia de la instrumentación orquestal, esto fue una gran enseñanza de estilo, técnica y discurso para establecerlo dentro del montaje. Me adentré en la búsqueda de una música que hablara con la instrumentación adecuada a la época, de aquellas cuerdas que nos transportan a las cantinas, los puertos, las calles llenas de gente, el uso adecuado de la armonía en los instrumentos solistas como la guitarra o la viola que pueden dar una sensación de soledad como si escucháramos al músico de la plaza sentado en la banqueta.

¹¹ Véase: Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1993. Véase también Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *El cine y la música*, Madrid, editorial fundamentos, 1976.

A su vez, los boleros y la creación de letras románticas hacen que nos identifiquemos con los personajes, tomando como referencia el uso de la lírica dentro de situaciones precisas como sucedía en las películas del Cine de Oro Mexicano.

Se consideraron algunos elementos de los corridos mexicanos de principios del siglo XX, los cuales eran protestas inminentes referentes a la revolución mexicana y se cantaban con un instrumento solista o incluso tríos. Una de sus características principales era la impresión de manera precaria, anónima y muy efectiva de la letra que tenía como objetivo informar, criticar, aconsejar y transmitir al pueblo lo relacionado con los acontecimientos políticos y sociales¹². Este fue un elemento añadido al montaje por medio del personaje *Vocerito*, que informaba al público lo acontecido por medio de sus periódicos y carteles.

La magnificencia y los recursos estructurales de los musicales hicieron que el estilo adecuado para la puesta en escena tuviera colores, contrastes y una instrumentación orquestal que magnificó los momentos dramáticos; así como podemos escuchar un bolero con guitarra, guitarrón, claves, maracas, violín y dos cantantes también escuchamos una pieza que, gracias a la estructura dramática, es una mezcla de los distintos *leitmotiv* de ciertos personajes que se desarrollan a manera de clímax, como es común en diversos musicales: *Kim's Nightmare* en el musical *Miss Saigon*, *Finale* en *El Jorobado de Notre Dame* o *Defying Gravity* en *Wicked* entre otros. Este recurso se utiliza dentro de una canción anagnórica¹³, caracterizada por la grandilocuencia visual y sonora.

Finalmente, es importante mencionar que, a lo largo de nuestras vidas, todo lo que escuchamos se puede convertir en un referente sutil y arraigado, ya que los sonidos se relacionan entre sí, aunque no se trate del mismo género o tengan intenciones distintas.

En mi caso, mis composiciones tienen rasgos o elementos que he escuchado desde la infancia y que, de alguna manera, tiendo a mostrar: elementos como 5tas paralelas o protagonismo en los metales como lo hace John Williams¹⁴, aspectos melódicos como los

¹² Algunos de los corridos más relevantes se encuentran en *Corridos de la revolución mexicana* de Jesús Romero Flores, S/C, ediciones el nacional, 1941

¹³ Aristóteles describe el concepto de “*anagnórisis*” como una “*revelación*”, “*descubrimiento*” “*reconocimiento*”, el paso de la ignorancia hacia el conocimiento de un personaje. En una obra dramática, el momento crucial es cuando el protagonista tiene una revelación demoledora que lo encamina al reconocimiento del asunto lo cual hace que cambie el rumbo de sus acciones. Véase: Capítulo XI, XIV y XVI de la *Poética* de Aristóteles.

¹⁴ John Williams es un compositor estadounidense que a la fecha ha sido nominado 52 veces a los premios de La Academia convirtiéndose en el compositor con más nominaciones. De sus trabajos más memorables

de Hans Zimmer¹⁵ en *El rey león*, o los brincos armónicos que suele utilizar *Silvio Rodríguez*.¹⁶

Esto no quiere decir que se dejen de lado los objetivos sonoros de la obra, sino que el creador tiene plasmado todo lo que vive, el país en donde crece, etc. Nuestras circunstancias están plagadas de referentes visuales y sonoros, esto enriquece nuestra creatividad sin descuidar la finalidad del montaje.

han sido *Star Wars*, *Jurassic Park*, *Tiburón*, *Indiana Jones*. De sus grandes influencias es el compositor inglés Gustav Holst (1874-1939) conocido por su gran obra *The Planets*. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/John_Williams_\(compositor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/John_Williams_(compositor)), última consulta julio del 2021.

¹⁵ Hans Zimmer, compositor alemán creador de la música de películas como *Interestelar*, *Gladiator*, *Piratas del Caribe*, *Batman: el caballero de la noche*, *Dunkerque* entre muchas más, disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hans_Zimmer, última consulta julio del 2021.

¹⁶ Silvio Rodríguez, guitarrista y cantautor cubano que formó parte del movimiento la *Nueva trova* surgida con la revolución cubana. Algunas de sus canciones más emblemáticas son *Ojalá*, *Óleo de una mujer con sombrero*, *Quién fuera*, *La maza*, *El necio*, entre otras, disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Silvio_Rodríguez, última consulta julio del 2021.

Capítulo II

Composición musical

En el proceso de composición musical, la visualización de cada parte, instrumento etc. genera una mayor exactitud de lo que queremos lograr; el observar detalladamente el trazo y escuchar a los actores provoca que las ideas musicales estén rodeadas de mayor profundidad; la música se vuelve un lienzo en donde los colores de las situaciones, la estructura dramática y la actoralidad le darán forma y sentido.

Propuesta

El siglo XX en México estuvo lleno de acontecimientos político-sociales que influyeron sin lugar a duda en la percepción, creación y los movimientos artísticos.

Las clases sociales estaban claramente divididas. Por un lado, la aristocracia Porfirista que gozaba de las grandes óperas, zarzuelas, ciclos de música sinfónica, teatro y danza de compañías europeas, estadounidenses y canadienses, las cuales se presentaban en teatros como el Teatro Juárez, el Teatro Coliseo en Durango, el Teatro Arbeu, el Teatro Nacional y el Teatro Hidalgo. Había una gran afición por la cultura y arte europeo que se manifestó no solo en la música clásica, sino en la arquitectura, la moda y la idiosincrasia de la época porfirista. Por otro lado, la clase urbana, indígena, proletaria, que buscaba la identidad nacional en su arte. La música, la literatura y la pintura fueron los principales espacios adoptados por la clase baja para empezar a generar un nacionalismo que representara el gran poder de su raza, su carácter, su gran amor por México y el ímpetu de luchar por la justicia social, pues la política Porfirista tenía a la mayoría de la población en pobreza y desesperación.

Durante la Revolución Mexicana hubo tres manifestaciones musicales principales: la música clásica, la canción romántica y el corrido.

Tomé la decisión de ir por el camino de la música popular: los corridos y la canción romántica, debido a que la música clásica era apreciada únicamente por la clase alta y burguesa; a pesar de que en la adaptación existen ambientes y personajes de clase

acomodada, el carácter de los mismos y el subtexto me encaminaban más a jugar con el arreglo y la instrumentación que exponer como tal el género clásico.

Por cuestiones de logística, la composición de las canciones fue mi prioridad inicial, pues era un proceso de creación largo y el montaje de las mismas debía ser lo más pronto posible para que los actores tuvieran el tiempo suficiente para ensayarlas y montarlas.

Canciones y leitmotiv

Las escenas seleccionadas para la introducción de canciones fueron momentos contundentes con arcos dramáticos en los personajes. Los actores elegidos para los papeles principales, que dieron voz a las canciones de los arcos, fueron aquellos con mayor capacidad vocal. Por lo tanto, se acordó la composición de cinco canciones para personajes principales y dos canciones con participación de ensamble.

Los *leitmotiv* son las almas sonoras de los personajes; están íntimamente relacionados y son un estímulo sonoro tanto para los actores como para el espectador. Cuando el leitmotiv se escucha después de una serie de repeticiones mientras el personaje está en escena, el espectador puede reconocer la melodía como parte de ese personaje al punto de identificar el motivo sin que el personaje se encuentre en escena.

La repetición en un musical es indispensable, ya que se educa la asimilación cognitiva del escucha, lo cual hace que el significado de los sonidos no se construya con base en una experiencia propia del espectador, sino que sea proporcionada por medio de una lógica narrativa.¹⁷

Así, se vuelve un arma de doble filo, porque puede llegar a predecir situaciones si se utiliza en exceso, pero si el motivo llega en momentos específicos, tendrá claridad y contundencia.

La selección de *leitmotiv* se redujo a cuatro personajes principales: Evaristo, Juanito y los amantes Mariana y Juan, estos últimos comparten el mismo leitmotiv para que su identificación sea la relación amorosa.

¹⁷ Julian Woolford, *How Musicals Work and How To Write Your Own*. Londres, NHB, 2012, p.199.

Las canciones y los leitmotiv pueden o no estar relacionados; las canciones no definen como tal al personaje sino a la situación, aunque las canciones pueden tener contenido leitmotívico.

Por otra parte, el contexto histórico y la naturaleza de la obra son indispensables para elaborar el universo musical. La musicóloga Elena Torres Clemente, en su libro *Las óperas de Manuel de Falla: La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, determina ciertos niveles dentro de la música en el teatro que, como explica Mercedes del Carmen “son los cuatro niveles de la dramaturgia musical”:¹⁸

- Histórico: Circunstancias y acontecimientos
- Lingüístico: Lenguaje literario y musical
- Narratológico: Interacciones entre los relatos musicales y literarios
- Contextual: Espacio y tiempo

Las canciones compuestas se dividieron en dos grupos principales: canciones dentro del mundo aristócrata y canciones relacionadas con la vida rural. Como ya se mencionó, las canciones románticas y los corridos eran parte de este paisaje social de clase baja, por ello, las escenas *San lunes* y *El dueto de Tules y Casilda* fueron las principales portadoras de la influencia de Miguel Navarro, Miguel Lerdo de Tejada, Antonio Aguilar e, incluso, Tomás Méndez.

La despedida de Mariana y Juan se distingue por una instrumentación que pinta imágenes de espacios “sofisticados” y elementos que nos remiten al bolero, tomando en cuenta que este género se desarrolla en la época del Cine de Oro mexicano (1936-1959) y con la propuesta de no establecer la obra como una puesta histórica-antropológica, sino con variedad de formas y elementos sonoros más acercados a nuestros tiempos. El contexto social de la complicada relación de Mariana y Juan también fue detonante para no establecer una canción con tintes operísticos o formas clásicas (a pesar de desarrollarse en espacios aristócratas), al contrario, gracias a la estructura dramática y al trasfondo del carácter de los dos personajes, llegué a la conclusión de que *La despedida* es una acción más de rebeldía hacia la vida controlada, manipulada, material y patriarcal en la que vive Mariana.

¹⁸ Véase: Mercedes del Carmen Carrillo, tesis *La música incidental en el teatro Español de Madrid*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, España, 1954, p.18.

El dueto de Tules y Casilda, basada en *Paloma Negra* de Tomás Méndez, es un corrido romántico que muestra dos escenarios de dos mujeres distintas relacionadas con el mismo hombre (Evaristo). Una de ellas (Casilda) acaba de tomar la decisión de alejarse completamente de su relación violenta y sin remedio, mientras que la esperanza, el amor y el sueño de casarse que la otra mujer (Tules) expresa contrastan contrapuntísticamente en la melodía.

Debido al espacio en donde se desenvuelve la escena (el Palacio del Conde), *La boda de Tules y Evaristo* posee una instrumentación y armonía de la canción distintas a las demás. Uno de mis referentes fue Chin Chun Chan, parte del sentido y la estructura de la pieza derivan en el trazo, como ya lo he mencionado; la introducción de *La boda de Tules y Evaristo* funge acompañante incidental a la acción escénica.

San Lunes es un corrido basado en los corridos revolucionarios de Antonio Aguilar, donde se puede reconocer una armonía más popular y ligera; la instrumentación nos remite a plazas, fiestas de pueblo, y la lírica enmascara el sentimiento de Evaristo asociado con el pulque. *San Lunes* es la fiesta de los trabajadores, es bohemia dentro de una pulquería, lo cual contrasta con una solitaria choza, donde Tules y Juanito temen incumplir con sus responsabilidades y muestran su ya construida relación fraternal.

Con la referencia de *La danza de los viejitos*, el último cuadro de la escena muestra una rápida pero contundente danza entre Evaristo y Pancha que provoca una pelea absurda de celos para terminar con la escena.

La canción *¿Quién soy yo?*, interpretada por Juanito tiene tintes más populares; *Oliver Twist* y *Sweney Todd*, fueron referentes para la canción que no sólo define el carácter del personaje, también evoluciona junto con la actoralidad, transmite el dolor, la pérdida, la controversia y confusión del personaje.

En la estructura de un musical, siempre encontraremos en el clímax el momento contundente de anagnórisis, en el cual la combinación de los temas presentados durante la obra toma un carácter más grandilocuente, la re-orquestación, la naturaleza del texto y, por ende, los personajes son mucho más energéticos; en el caso de *Cosas de otro tiempo*, el número climático se desenvuelve dentro del tema *En tiempos de Revolución*. Armónicamente, es un viaje modulante, de ritmos cambiantes, diversos estilos que

terminan por unir temas y leitmotiv, resaltando los conflictos y anagnórisis de todos los personajes, todo atado a un evento principal: el plan de los Bandidos para entrar a la Hacienda del Conde del Sauz para cobrar venganza, y el plan de Pedro Cataño junto con la tropa del Cabo Franco para detenerlos. El principal referente para la composición de la pieza, fue el número *Finale* del musical *El Jorobado de Notre Dame* y la pieza *Bárbaros* de la película *Pocahontas* ambos compuestos por Alan Menken, en donde se muestra claramente la distribución de los temas.

Música diegética, incidental (extradiegética) y temas

La terminología que se le otorga a la música que apoya a la escena, imagen, movimiento y texto surge a partir de principios del siglo XX, gracias a la imagen en movimiento (el nacimiento del cine) que, si bien no podía ser acompañada de los sonidos propios, como la voz, por la falta de tecnología, sí podía ser acompañada de música.

Se empezó a clasificar de maneras más puntuales dicha utilidad. Tal es así que, si un director no es propiamente músico, puede dirigirse al compositor con términos que pueden guiar de mejor manera la musicalidad de la escena, dichos términos están catalogados de la siguiente forma:

- Música diegética.
- Música extradiegética o incidental.
- Leitmotiv.
- Temas.

La música diegética es aquella que se encuentra dentro de la ficción, que forma parte del universo de la escena, los personajes son conscientes de ésta y tiene un lugar retórico dentro de la construcción dramática.

Un ejemplo claro es *San Lunes*, pues la música se encuentra dentro de la pulquería en donde los personajes bailan y cantan al ritmo del corrido.

La música incidental o extradiegética tiene el papel de colorear movimientos, sensaciones o ambientes que no están dentro de la ficción; la música incidental no pertenece a la conciencia de los personajes. El texto y las intenciones son acentuadas, ya sea de una manera muy específica como se veía en aquellas caricaturas en blanco y negro

de los años treinta, donde el movimiento era completamente remarcado con la música, o muy sutil como el caso de una ambientación.

En la escena *Evaristo golpea a Casilda*, la pieza musical marca los movimientos de ambos personajes para generar más contundencia a la ficción. Al final del primer acto, cuando el Cabo Franco ordena el reclutamiento de Marcos, suenan tambores militares que acentúan tanto la intención como el carácter militar de la escena y de los personajes.

Los Temas musicales se caracterizan por formar parte de un momento, un personaje o incluso el sonido característico de la obra completa. Deben tener tal contundencia que sean identificables para el espectador.

En *Cosas de otro tiempo*, el tema de “Los Bandidos” se encuentra en distintos momentos empezando por la *Obertura, En tiempos de Revolución, El Garrote vil*, hasta en *El palacio del Conde de Sauz*.

En el caso de la escena del palacio en donde se menciona al Conde del Sauz como un hombre poderoso y de carácter malévolo, decidí exponer el Tema de “Los Bandidos” debido a la dualidad que la misma adaptación quiere sostener:

...el hombre que aparenta ser el más honrado puede ser un cruel bandido. - Cecilia.

Diseño sonoro

A raíz de las experiencias dentro de la carrera de composición, el diseño de sonido ha sido un gran reto y una fascinante aventura cada que tengo oportunidad de hacerlo. Complementar la escena teatral con elementos sonoros atrapa la atención del espectador, ya que el sonido es parte de la naturaleza. Dinaway Kent, en el Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance dentro de el Aula del Espectador de Teatro UNAM (2016), menciona que el ser humano se encuentra en una constante inmersión sonora, porque el elemento auditivo es inseparable de la realidad y un complemento esencial de la construcción en el tiempo escénico.

Jorge Dubatti define al universo sonoro y musical como “un elemento fundamental de la teatralidad y la performatividad”.¹⁹

¹⁹ Véase: Jorge Luis Tercero, *El universo del arte sonoro en el teatro. La voz, el origen*,

La escena, encuentro de resonancias, el 13 de junio de 2016. Gaceta digital UNAM, Última consulta en julio 2019. Resumen disponible en: <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum10/article/view/82016>

El diseño sonoro no sólo integra, también sitúa, transforma el espacio de la escena, interrelaciona los sonidos con el conjunto de elementos visuales, expande las posibilidades dentro de la escena, la experiencia y el acontecimiento de la obra.

El proceso para idear, crear, definir y fijar el diseño de sonido es muy similar al de componer: existe un análisis del texto, el cual desarrolla las ideas y la planificación de cada parte y, junto con la propuesta de dirección, la observación del montaje, el reconocimiento de los elementos en escena y del equipamiento acústico del teatro, se puede llevar a cabo la creación sonora. Después de la planificación de ideas, se tiene que considerar la grabación de sonidos, ambientes, voces o, en dado caso, la recolección o compra de los mismos, ya que no siempre se tiene la posibilidad de grabar todo lo que se requiere. Cada sonido, después de haber sido tratado en el proceso de postproducción, se prueba en el espacio para percibir cada volumen, armónico o ruido, de tal manera que se puedan hacer los ajustes necesarios para presentar al público el resultado final.

El maestro Pablo Iglesias Simón establece cuatro etapas dentro del diseño sonoro:²⁰

- **Preproducción:** cuando se desarrollan fundamentalmente el análisis, la concepción y la planificación.
- **Producción:** cuando se recopilan, crean y graban los materiales sonoros brutos necesarios.
- **Postproducción:** cuando se modifican los sonidos brutos para adaptarlos a los requerimientos del espacio sonoro.
- **Diseño en sala:** cuando se acopla e integra definitivamente el diseño de sonido al montaje teatral, tal y como se mostrará al público.

En la propuesta de dirección, el diseño de sonido estaba enfocado en establecer lugares y temporalidad. Gracias al análisis y la propuesta de trazo y disposición de movimientos, las escenas y situaciones seleccionadas en conjunto por parte de la dirección y la dirección musical fueron las siguientes:

²⁰ Véase: Pablo Iglesias Simón, *Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia*, 2016, p. 3, artículo digital, última consulta en Junio 2021, disponible en: <http://www.pabloiglesiassimon.com/textos/Diseno%20de%20sonido.%20espacio%20sonoro%20y%20sonoturgia.pdf>

- Obertura.
- Amanecer (Muerte de Tules).
- El puerto.
- Inicio del Acto II.
- Cárcel.
- El Garrote vil.

Obertura

Mi primer propuesta de diseño sonoro sitúa al espectador dentro de un lugar específico: una carreta, la cual va en movimiento hacia un lugar desconocido hasta que se escucha un segundo elemento, el tranvía que sugiere que estamos llegando a una ciudad, pues, en México, el tranvía sólo existió en el centro de la ciudad. En seguida se hace notar un afilador con su sonido característico, el cual termina por situarnos dentro de la capital del país.

Amanecer (Muerte de Tules)

En el capítulo *San Lunes* de la novela de Manuel Payno, se describe la trágica muerte de Tules y se menciona que, una vez que Evaristo comete el asesinato, cae inconsciente debido a su estado etílico, por la madrugada, Juanito decide irse de la casa después de ver la escena del crimen. Esta transición a la madrugada, se ilustra gracias a la convención entre diseño sonoro e iluminación, ya que en el escenario no se presenta ningún movimiento hasta dicho amanecer, el cual será el pie para que Juanito entre a escena.

El Puerto

Se transforma sonoramente el espacio en un embarcadero de trajineras, donde Cecilia acomoda mercancía que debe entregar a bordo de su trajinera *La Voladora*. Agua golpeando en madera y pájaros son algunos de los sonidos presentes.

Inicio del Acto II

En la adaptación, el vocerito anuncia una vez más una noticia, esta vez se trata del *Hundimiento de La Voladora* que, debido al vandalismo de un sujeto, es destruida. El

diseño sonoro nos sitúa sonoramente a bordo de *La Voladora* con el propósito de estar inmersos en el hundimiento.

Cárcel

Es sin duda la escena con mayor énfasis en el diseño sonoro, además de establecer un espacio, define el estado mental que el personaje de Evaristo empieza a manifestar: sonido de goteras, celdas cerrándose, llaves, con tintes de caverna y cadenas aunado a una presencia fantasmal y la noticia de la inmediata ejecución del personaje.

El Garrote Vil

Vocerito describe la ejecución de Evaristo de manera anecdótica, la cual se refuerza sonoramente para que la imagen expanda no sólo con la claridad de la palabra, sino también con la contundencia de sonidos como huesos quebrándose, madera apretada, poleas y sonido de metales.

Capítulo III

Proceso de montaje musical

Primeros acercamientos de la música en escena

Con la ayuda del entrenamiento y asesoría del coordinador Horacio Almada, se logró realizar el montaje en tiempo y forma; cada propuesta se llevó a cabo y el proceso de dirección y composición musical tuvo resultados favorables y satisfactorios.

El acercar a los actores a un ritmo, sensación y atmósfera determinada por la composición fue un proceso ágil, ya que las primeras piezas que se montaron tienen una rítmica y acentos muy marcados, por ello, los actores rápidamente se adaptaron; conforme avanzaba el proceso las piezas fueron requiriendo más dinamismo y un factor importante para su montaje fue la musicalidad del elenco: la gran mayoría tiene bases musicales que le ayudan a entender el ritmo, escuchar la afinación, percibir los pies musicales y, en algunos casos, la lectura de partituras.

Un campo de estudio que en lo personal tenía la necesidad de experimentar y vivir era la evolución del sentido y la intención del actor para fusionarse con la atmósfera sonora. El gran poder de la música hace que llegue directamente a las emociones del escucha; en la actuarialidad, la emoción es el resultado de procesos de acción y reacción a los estímulos, en consecuencia, la música es un camino que guía al actor para llegar a un resultado emocional, no más rápido, ni mucho menos como recurso drástico o forzado, al contrario, es una manera profunda de involucramiento músico-actoral para lograr la unificación del universo de la obra y, así, llegar a emociones verosímiles, a la definición del tono de la puesta en escena.

El montaje de la música se hizo con la autorización de los directores, quienes escucharon las piezas previamente para dar notas, correcciones y la aprobación para después presentarla a todo el equipo. El 27 de febrero se mostró el primer boceto de la *Obertura/El Mercado del Volador* y el tema de la *Almohadilla*; se montó el texto

sonorizado lo cual cambió el ritmo de la escena y permitió que el equipo comenzara a percibir el tono de la obra.

Mantener el ritmo con el trazo ya estructurado y el texto aprendido fue parte del reto para los actores, pues la repetición sensibilizaba no sólo a uno, sino que fue un fenómeno grupal.

La escena de la Almohadilla fue rápidamente superada debido a la relación trazo-música que los actores aprendieron a conjuntar sin alguna indicación extra más que el escuchar detenidamente.

En ese sentido, el entrenamiento vocal individual, las clases de canto, las clases de entrenamiento auditivo y expresión verbal fueron indispensables para que los actores tuvieran un mayor desempeño, entendimiento y libertad en el proceso de montaje, lo que llevó a un buen resultado.

El elenco recibía tanto entrenamiento físico como vocal antes de cualquier actividad programada; parte de mi trabajo en conjunto con el coordinador era estar a cargo del entrenamiento vocal, el cual servía como calentamiento antes del montaje de los números musicales.

Montaje de canciones

Cada una de las piezas se escuchaba con detenimiento para que, antes de recibir cualquier instrucción, la música empezara a generar sensaciones al elenco. Una vez que el primer referente había llegado al cuerpo de los actores, se daba una muestra de la melodía de la voz y, con la partitura en mano, se enunciaba primero cada frase de la lírica y enseguida se le añadía la rítmica. Cuando había un entendimiento musical y acentuación de las palabras, con la ayuda del piano se añadían las notas para comenzar con la afinación. Así, la lingüística, la rítmica y la parte melódica tuvieron una mayor exploración.

Las canciones que contenían unísonos en el coro eran las más fáciles de montar debido a que el grado de complejidad era menor y los actores se sentían mucho más seguros de cantar en conjunto, de esa manera la afinación y la interpretación eran más acertadas.

El 3 de abril, se realizó una primera corrida con todos los elementos probados y montados hasta ese momento: trazo, vestuario, utilería, coreografía, música y canciones.

La maestra Rosa María Gómez Martínez fue invitada como crítica-espectadora para una retroalimentación general. Gracias a sus observaciones y a nuestro propio criterio, dirección y dirección musical tomamos la decisión de sacrificar una de las canciones del montaje: *El dueto de Tules y Casilda*, por cuestiones de duración y problemas en afinación y ensamble.

Montaje de incidentales (extradiegética): la música y el texto

Al igual que las canciones, los audios de cada pieza extradiegética fueron expuestos en el foro; primero se escuchaba la música y luego se daba una demostración de los momentos en donde entraba cada personaje, tanto en diálogo como en movimiento.

Se repasaba la escena hasta que los actores tenían claro lo que la música sugería para el texto, ya que, como he mencionado, la música incidental o extradiegética colorea cada parte del diálogo, concentra la intención de las palabras para hacer de la escena una amalgama entre texto, música y la actoralidad.

Las proporciones y duraciones que el actor planea con su interpretación del texto pueden verse alteradas por la musicalidad y su ritmo. En este caso, la música ayudó a establecer el ritmo de la escena respetando la intención que el actor y el texto sugieren.

En algunos casos, la música tuvo cambios (sobre todo en duración), debido a que el ritmo del personaje sugería más o menos tiempo en los temas. En este proceso, se corría la escena, se cronometraba el tiempo de los diálogos para tener mayor precisión a la hora de arreglar las piezas.

Diferencias entre la misma escena con y sin música

El texto es lo más importante dentro de la puesta en escena; la importancia de transmitir y enunciar adecuadamente cada una de las palabras nos lleva a contar claramente una historia, por ello, los silencios musicales son muy importantes en diversos momentos para que el texto sea más contundente por sí solo. Dentro de *Cosas de otro tiempo*, las indicaciones iniciales por parte de la dirección de cada una de las escenas con música se

respetaron, pero a lo largo de las corridas, hubo algunas que requirieron música para ayudar tanto a la contundencia del personaje, como a la narrativa.

Un ejemplo de esto fue el tema de los bandidos en la primera entrada de Don Diego el Conde del Sauz, es la primera vez que vemos a un hombre tan mencionado por diversos personajes y todos con el mismo discurso: la perversidad del Conde, por ello, tenía que ser una entrada contundente, cosa que no se logró por sí sola, en consecuencia, se decidió acentuar la entrada del personaje con la música incidental.

Así como la música y el diseño sonoro proporcionan color y fuerza a la narrativa, se buscan momentos de intimidad encontrados en el silencio.

La escena del diálogo entre Marcos y Juan Robreño es de gran importancia debido a su narrativa: es un acontecimiento en donde se revela la relación fraternal entre ambos personajes, por tal motivo, se decidió dejar la mayor parte de la escena sin música hasta el momento de anagnórisis entre los dos personajes, que, apoyado con leitmotiv, conduce la escena a un estado catártico.

Una escena que no respondía contundentemente en silencio fue una transición hacia la casa de Casilda y Evaristo, en donde se ve a Casilda acomodando la mesa para cuando Evaristo, que se encuentra en planes de casarse con otra mujer, llega a reclamar sus alimentos. Gracias a la música, se estableció la continuidad (transición) y un estado de ánimo de colores más turbios y fríos.

Montaje de la obra completa

El 22 de abril se hizo la primera corrida de la obra completa; la actoralidad tuvo un gran avance en cuanto a corporalidad y proyección de la voz cantada y hablada. Hubo pequeñas escenas añadidas que justificaban muchas acciones y nutrían los acontecimientos. Las coreografías tenían un amalgamamiento con la música que lo hacía ver grandilocuente y dinámico. El problema más grande al que nos enfrentamos a partir de esa primera corrida, fue la duración de la obra la cual llegó a dos horas con veinte minutos, bastante larga para el tiempo que tenemos de entrada al foro, preparación, función y desalojo.

En consecuencia, el tiempo se redujo poco a poco a lo largo de las corridas con la meta de no durar más de una hora y cuarenta minutos. Esto se logró con la optimización del ritmo en general (transiciones, diálogos, movimientos).

A partir de esta primera corrida, la música se reprodujo desde la cabina de producción del Foro Experimental José Luis Ibáñez bajo la coordinación del Lic. Hugo Moya, Carlos Peña y José Moreno, quienes me asesoraron para el manejo de la consola de audio, monitoreo y cableado. Fue un reto personal y para el equipo en general, ya que nivelar los volúmenes exigía precisión debido a la proyección vocal de los actores y al gran equipo de PA con el que cuenta el foro.

El 20 de mayo se corrió la obra con cambios en el texto y cambios en el elenco y los personajes. La obra tuvo mas dinamismo y el anquilosamiento que se sentía en transiciones y escenas se diluyó; la duración de la corrida fue de una hora con cincuenta minutos, lo cual fue un gran avance y nos acercó al objetivo de la duración.

Ensayos generales con público, primeras reacciones del espectador y estreno

El lunes 27 de mayo, día del primer ensayo general, se convocó al público; las reacciones del mismo se hicieron notar.

Un espectador mencionó que para él la música ayudaba a levantar la emoción de las escenas. Otro espectador comentó que el trabajo de coreografía y de canto necesita ser más meticuloso, con más energía.

El día del estreno fue evidente el entusiasmo, nerviosismo y emoción colectiva; gracias a los ensayos generales, la operación técnica estuvo controlada, porque se marcaron los volúmenes adecuados para cada canción y partes específicas de cada actor de acuerdo con sus proyecciones vocales.

Sin duda la tercera función fue más agradable para el equipo; los comentarios positivos de los espectadores fueron más evidentes, así como las notorias reacciones del público durante la función. La actuación y los números musicales se disfrutaron más, debido a que era evidente que los actores gozaban del trabajo, las canciones estaban afinadas y los coros entraban a tempo y en armonía.

Conclusiones

El arte nos da una intrínseca conexión con nosotros mismos, desde la mente-cuerpo hasta las palabras y emociones. La mezcla entre las distintas disciplinas artísticas nos brinda la posibilidad de elevar nuestro ser a espacios y sensaciones que se convierten en experiencias y aprendizajes sin precedentes. El teatro musical no es más que la culminación de esa elevación que puede obtener el ser humano como ejecutante o espectador.

La música es una ciencia, un lenguaje y una forma de vida que se engloba en arte, y como todo arte, tiene la capacidad de transformar, de emocionar y de mostrarse de múltiples e infinitas maneras. Si se combina con el lenguaje corporal, con la maestría de la palabra que obedece a la escritura y acompaña el camino de la acción y la reacción, se vuelve un suceso memorable, inmortal, una hazaña que nos recuerda que estamos vivos y que nos regeneramos con cada acontecimiento que nos precede.

Sin duda, lograr estas hazañas de manera magistral puede ser un camino largo, indiscutiblemente riguroso y lleno de obstáculos; sin embargo, las funciones de una obra que logramos recordar, esos espectáculos que marcaron nuestra vida y aquellas personas que son referentes de nuestro camino artístico nos recuerdan que podemos ser capaces de entendernos a nosotros mismos y lograr que nuestra vida en el arte se pueda compartir como cada uno desee. Se tiene que ser riguroso en nuestro quehacer teatral-musical, ya que el esfuerzo es mucho mayor con la combinación de dos o más disciplinas.

Me parece que la formación musical dentro del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras es indispensable como educación integral para las y los actores, porque fortalece la comunicación, la escucha, el ritmo interno y, por lo tanto, todas y todos deberíamos complementar nuestras actividades con clases de canto, de algún instrumento o teoría musical, ya que parte de los problemas que hubo durante el proceso de montaje fue la falta de aptitudes musicales en la mayoría del elenco. Esto no sólo afectó el tiempo y las propuestas *Cosas de otro tiempo*, también puede tener repercusiones en el futuro si alguno quisiera pisar el terreno del teatro musical profesional o incluso audicionar para algún personaje que deba tocar o cantar en el escenario, asimismo, el lenguaje musical nos facilita la comunicación entre el director musical y el elenco.

La capacidad de observación y el poder que tenemos al escuchar a los otros nos distinguen de hacer un trabajo meticuloso y profesional. La esencia del “Laboratorio de puesta en escena” es la resistencia, la superación de nuestros miedos, el reconocimiento de nuestras capacidades y cómo podemos llevarlas más allá de lo que acostumbramos a nuestra mente y cuerpo, todo esto dentro del trabajo en equipo.

La experiencia que me dejó *Cosas de otro tiempo* me hizo entender la importancia de escuchar cada arte que se involucró en el montaje, porque la destreza es distinta en cada persona, recinto y equipo de trabajo.

Me acerqué a la dirección musical de manera auténtica: trabajar con un grupo de diecisiete actrices y actores es un proceso intenso y de mucha estructuración tanto en la parte de composición como en la propia visión sonora que se genera para que la puesta en escena funcione.

Como compositora, la soledad y mi trabajo individual me resultan favorables y satisfactorios; sin embargo, como actriz y teatrera, considero que el trabajo en equipo siempre será más enriquecedor, pues la diversidad de percepción ayuda a explorar campos que quizá en solitario no nos atrevemos o nunca pensamos hacer.

Fue mi primer musical como compositora y me siento honrada de haber tenido la oportunidad de trabajar, gozar y colaborar con un gran equipo.

La planificación fue un punto clave dentro de mi trabajo, ya que los tiempos debían ser muy precisos y, como directora musical, necesitaba estructurar bien los días de montaje de canciones, de ambientes y números coreográficos, calentamiento vocal y pruebas de audio dentro de la cabina del teatro, además del tiempo de composición que a veces era más ágil gracias a la latente inspiración, pero hubo días en donde la disciplina y el compromiso de sentarme cinco o, a veces, hasta ocho horas a componer diario hacía que llegaran las ideas aún con el cansancio o la nula inspiración.

Los días de composición fueron arduos, pero muy satisfactorios y llenos de aprendizaje, me sumergí en la identidad musical mexicana como no lo había hecho en varios años y comprendí la importancia del legado de maestros compositores que tiene nuestro país; cuando te conectas a tus raíces y entiendes de dónde vienes, tu sonoridad será más clara, tu arte se distinguirá y hablará por sí mismo.

Cosas de otro tiempo también fue una oportunidad para adentrarme en la producción musical, aprender más a fondo sobre los parámetros del sonido, la ecualización, edición, compresión y mezcla, esto ayudó a que cada pieza se escuchara lo más profesional posible.

Dentro de mi planificación, la producción ocupó el 50 % del tiempo establecido en mi estudio, ya que, una vez terminadas las piezas con las correcciones y aprobación del equipo, me dediqué completamente a la producción musical y cada que terminaba una pieza la probaba en el teatro para hacer ajustes de volúmenes, paneos o cualquier imperfección que pudiera notar. Todas las piezas se probaron y las termine aproximadamente una semana antes del ensayo general.

Sin duda, la presión y disciplina que cada uno ejerza en su quehacer artístico es una vía de aprendizaje. La calendarización me ayuda a fragmentar mis tiempos y, así, trabajar equilibradamente cada área para que el resultado final sea un trabajo con todas las cualidades y la calidad que se requiera.

El arte se mantendrá vivo mientras sigamos acumulando historias que contar, sigamos manteniendo nuestra mente curiosa y nuestro cuerpo fuerte para resistir y superar las batallas que se encuentran tanto en mundo real con en el ficticio, pero siempre rebosante de verdad.

¡Actúa en vez de suplicar, sacrificate sin esperanza de gloria ni recompensa! Si quieres conocer los milagros, hazlo tú antes. Sólo así podrá cumplirse tu peculiar destino.

Ludwig Van Beethoven

Referencias

APPIA Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viva*, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 2014.

BELTRAN Moner Rafael, *Ambientación musical: selección, montaje y sonorización*, Madrid, España, Instituto Oficial de radio y televisión, 1991.

CARRILLO Guzmán Mercedes del Carmen, *Introducción a la dramaturgia musical*, Murcia, España, ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.

CHION Michel, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, España, ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1993.

Essential Dictionary of Orchestration. Ranges, general characteristics, technical considerations, scoring tips. Alfred Publishing Co. Inc, USA, 1998.

ESTRADA Julio, *La música de México*, S/C, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

FERNÁNDEZ Díez Federico, Martínez Abadía José, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999.

FUSTINONI Osvaldo, *El cerebro y la música. Emoción, creación e interpretación.* Buenos Aires, El Ateneo, 2017.

IGLESIAS Simón Pablo, *Diseño de sonido, espacio sonoro y sonoturgia*, Artículo digital, disponible en:

<http://www.gaceta.unam.mx/20160613/el-universo-del-arte-sonoro-en-el-teatro/>

ROMERO Flores Jesús, *Corridos de la revolución mexicana*, S/C, México, ediciones encuadernables de El Nacional, 1941.

PAYNO Manuel, *Los Bandidos de Río Frío*. Porrúa, México 2003.

MARCER Ángeles, Ester Bartomev, *Taller de teatro musical. Una guía práctica y eficaz para montar, paso a paso, un musical*. Barcelona, Alba Editorial, 2009.

MORA María Elvira, Ramírez Clara Inéz, *La música en la Revolución*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Comisión Nacional para las celebraciones de 175 Aniversario, 1985.

TORRES Clemente, *Las Óperas de Manuel Falla*. Madrid, Sociedad Española de musicología, 2007.

ROMOS Smith Maya, *Teatro musical y Danza (1867-1910) en el México de la Belle Époque*. D.F, UNAM, CONACULTA INBA, 1995.

ROCA, Daniel y Emilio Monlina, *Vademecum musical metodología IEM*, Madrid, Enclave Creativa Ediciones, 2006, disponible en: http://iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/vademecum_ver2-1.pdf

ROSEN Charles, *Música y sentimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.

WOOLFORD Julian, *How musicals work and How to write your own*. Londres, NHB, 2012.

Anexos

Programa de mano

Laboratorio de Puesta en escena 0004 Agosto-Junio 2019

Cosas de Otro Tiempo

Dramaturgia Diana A/C & Penélope Cambay
A partir de "Los Bandidos de Río Frio" de Manuel Payno



Dirección Escénica Fabián Juárez & Paulina Sandoval Toledo
Coordinación Académica Horacio Almada

"Los lugares son necios y donde algunas vez habitó algo, esa casa querrá siempre volver. Como árboles cercenados cuyas muñones retoñan, así son los mercados de la Ciudad de México"
Helena Okón

Instagram Facebook Cosas de Otro Tiempo

Laboratorio de Puesta en escena 0004 Agosto-Junio 2019

Cosas de Otro Tiempo

Llena de elementos populares y costumbristas "Cosas de Otro tiempo" es el retrato de México decimonónico que añora una civilización serena dentro de un paisaje lleno de violencia, desigualdad y orfandad. El mercado mexicano no es únicamente un espacio de compra y venta, en él habitan diversidad de experiencias, hallazgos, colores y sabores, además de ser el lugar donde la gente y sus costumbres han convivido por años. Crímenes, catástrofes y accidentes que suceden en él y sus alrededores dan lugar a que una prensa sensacionalista, con la única intención de alimentar el morbo y la exaltación del lector construya relatos banales de los cuales la verdad es únicamente conocida por quienes la vivieron.

-Cristal Villanueva-

Elenco

Vocerito, Pancha, Nastacita	Andrea Rocha Terrazas
Cecilia	Frances Reyna
Agustina	Elsa Mendoza Cortes
Tules	Nancy Tovar
Juanito/Marcos	Berenice Huerta
Casilda	Vanessa Reyes
Evaristo	Pablo Martin Castro Ceja
Mariana	Andrea Lara
Conde Don Diego	Neri Rojas
Juan Robreño/Pedro Cataño	Fabián Juárez
Juez, Bandido	Iraky Cárdenas
Don Remigio Robreño, Chucho	Ivan Carballo
Doña Carlota, Doña Chucha, Cabo Franco	Helue Mueharrافية
Oficial	Santiago Zeleny
Maria	Cecilia Vázquez Zárate
Maria	Maic Vamora
Maria	Nancy Edith

Laboratorio de Puesta en escena 0004 Agosto-Junio 2019

EQUIPO CREATIVO

Coordinación académica	Horacio Almada
Dirección de escena	Fabián Juárez & Paulina Sandoval Toledo
Asistente de dirección	Inés Arias Espinosa
Regidor de Escena	Carlos Alberto Dávalos Alonso
Música y letra original	Maglog Orozco
Dirección Musical	Maglog Orozco
Producción Musical	Sául Ivan Aguirre & Maglog Orozco
Guitarrista	Alfredo Rosario
Coreografía	Andrea Lara
Asistente de Coreografía	Nancy Edith
Producción general	Laboratorio de Puesta en Escena 0004
Producción ejecutiva	Eva Maria Juárez Diaz
Asistente de producción	Ame Valencia
Tesorera/Asistente Escenografía	Elsa Mendoza Cortes
Escenografía	Julia Alba
Realización de Escenografía	Julia Alba, Gemma Alba & Ame Valencia
Tranoyista	Ame Valencia & Karla Báez Cosgrea
Iluminación	Julia Coria Trejo
Utilería	Fabián Juárez & Diana A/C
Diseño & Realización de Vestuario	Penélope Cambay
Maquillaje	Cecilia Vázquez Zárate & Iraky Cárdenas
Ilustraciones	Neri Rojas
Diseño	Jimena Solano Neyra
Difusión	Neri Rojas & Jimena Solano Neyra
Dramaturgista	Cristal Villanueva
Corrector de Estilo	Iraky Cárdenas & Paulina Sandoval Toledo

AGRADECIMIENTOS

Colegio de Literatura Dramática y Teatro
Silvia Gutiérrez Ortega
Alonso Fiallega
Lic. Aris Pretelin
Lic. Hugo Moya
Lic. Rosa María Gómez
Teatro UNAM

Al prestamo de vestuario: Bodegas UNAM & Bodegas Horacio Almada
Bosque de Chapultepec & Quinta Colorada
Maria Eugenia Bahena Muñoz & Jose Angel Juárez
Herlinda Cristina Cortés, Samantha Salinas Palma
Joaquín Paredes

Laboratorio de Puesta en escena 0004 Agosto-Junio 2019

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector
Enrique Luis Graue
Secretario General
Dr. Leonardo Lomeli Vanegas
Secretario Administrativo
Ing. Leopoldo Sierra Gutiérrez

Facultad de Filosofía y Letras

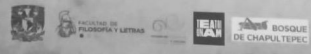
Director
DR. Dr. Jorge Enrique Linares Salgado
Secretario General
Dr. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar
Secretaria Académica
Dra. Nair Nayra Ferreira

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

Coordinador
Lic. Horacio Almada
Secretaria Técnica
Lic. Asunción Pineda
Técnico Académico
Alonso Fiallega S.

Foro Experimental José Luis Juárez

Técnico Académico Responsable Foro
Lic. Hugo Moya.
Técnicos
Carlos Peña y José Moreno



Ficha técnica

Cosas de otro tiempo

A partir de la novela Los Bandidos de Río de Manuel Payno

Coordinación académica	Horacio José Almada Anderson
Dramaturgia	Diana Andrade y Penélope Cambray
Dramaturgista	Cristal Villanueva
Dirección	Fabián Juárez Paulina Sandoval Toledo
Asistente de Dirección	Inés Arias Espinosa
Regidor de Escena	Carlos Alberto Dávalos Alonso
Música y Letra original	Maglog Orozco
Dirección musical	Maglog Orozco
Producción musical	Saúl Iván Aguirre y Maglog Orozco
Guitarrista	Alfredo Rosario
Coreografía	Andrea Lara
Producción general	Laboratorio de Puesta en Escena 0004
Producción ejecutiva	Eva María Juárez Díaz
Asistente de Producción	Ame Valencia

Tesorera/Asistente de Escenografía	Elsa Mendoza Cortez
Escenografía	Julia Alba
Tramoyista	Ame Valencia y Karla Báez Correa
Iluminación	Julia Coria Trejo
Diseño y realización de Vestuario	Penélope Cambray
Maquillaje	Cecilia Vázquez Zárate e Iraky Cárdenas
Ilustraciones	Neri Rojas
Diseño	Jimena Solano Neyra
Difusión	Neri Rojas y Jimena Solano Neyra

Score completo y audios

A continuación, presento el Score completo de *Cosas de otro tiempo*. En el siguiente enlace podrás escuchar la música completa o escaneando el código QR.

<https://youtu.be/IOMY3xpuVx8>



La evidencia documentada en video para una mayor apreciación de la puesta en escena se encuentra en el siguiente link

https://www.youtube.com/watch?v=jkGYmzg_DLI

Cosas de Otro Tiempo

Música Original
Maglog Orozco



Dirección Escénica: Fabián Juárez & Paulina Sandoval Toledo
Coordinación Académica: Horacio Almada



INSTRUMENTACIÓN

Piccolo

2 Flautas

2 Oboes

1 Corno Inglés

2 Clarinetes en Bb

Fagot

Armónica

3 Cornos en F

3 Trompetas en Bb

3 Trombones

Tuba

Timbales

Maracas

Glockenspiel

Marimba

Arpa

Piano

Guitarra

Charango

Laud en D

Coro

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Obertura/ El Mercado del Volador

Maglog Orozco

Intro
♩ = 150

Piccolo
Flautas
Oboes
Clarinetes en Sib
Armónica
Cornos en Fa
Trompeta I en Sib
Trompeta II en Sib
Trompeta III en Sib
Tuba
Timbales **G Bb**
Maracas
Glockenspiel
Marimba
Arpa
Piano
Guitarra
Cecilia
Ensamble
Violines I
Violines II
Violas
Violonchelos
Contrabajos

f
fp
p
ff
f
mf
f

♩ = 150

6

Pic.

Timb.

Pno.

Ensamble

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, labeled '2' at the top left and '6' at the top of the first staff, contains eight staves. The Piccolo staff is mostly silent. The Timpani staff has a rhythmic pattern of quarter notes. The Piano part features a complex texture with triplets in the right hand and sustained chords in the left hand. The Ensemble staff has a long, sustained note. The Violin I and II staves play rhythmic patterns with triplets. The Violoncello and Contrabasso staves play sustained notes with some rhythmic variation.

Vocerito

$\text{♩} = 130$

A

Musical score for 'Vocerito' (Section A). The score is in 3/4 time with a tempo of 130. It features five staves: Timbale (Timb.), Maracas (Mar.), Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Timbale part starts at measure 12 with a *mp* dynamic. The Maracas part has *pp* dynamics. The Piano part has *p* and *p sub.* dynamics. The Violoncello and Contrabajo parts are mostly rests with some initial notes.



Noticias de Don Simplicio

B

$\text{♩} = 150$

Musical score for 'Noticias de Don Simplicio' (Section B). The score is in 3/4 time with a tempo of 150. It features four staves: Maracas (Mrcs.), Arpa, Piano (Pno.), and Guitar (Guit.). The Maracas part starts at measure 25 with a *pp* dynamic. The Arpa part has a *p* dynamic and includes a rhythmic pattern of '+' signs. The Piano part is mostly rests. The Guitar part has a *pp* dynamic and includes a wavy line indicating vibrato.

35

Mrcs.

Arpa

Guit.



47

Mrcs.

Arpa

Guit.

El Volador

60 $\text{♩} = 150$
C

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *f*

Arm. *mp*

Tpt. I *mp*

Glock. *mf*

Mar. *f*

Arpa *mp* C# C#

Pno. *mp* D# C#

Guit. *mp*

Ensamble *mp*

$\text{♩} = 150$
C

Vln. I *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

70

Cl.

Tpt. II

Mar.

Arpa

Guit.

Vln. I

Vc.

Cb.

a2

mp *mp* *mp* *p*

p *mf*

pp *mf*

3

C \sharp F \sharp F \sharp C \sharp C \sharp F \sharp

79

Fl. *f* 3

Ob. *mf* 3

Cl. *f* 3

Arm.

Glock. *mf* 3

Mar. *f* 3

Arpa *mp* *mf*

Guit. *mp*

Cecilia. La ven ta en el vo la dor pin to de co lor mi que ri do

Ensamble mi que ri do

Vln. I *pp*

Vln. II La ven ta en el vo la dor pin to de co lor mi que ri do

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

87

Fl. *f* 3

Ob. *f* 3

Cl. *f* 3

Arm.

Tpt. I *mf*

Tpt. *mp* 3

Tpt. II *mp* a2 *mp* *mp* *mp*

Tba. *mp*

Glock.

Mar. *p* *mf*

Arpa C# C# F#

Guit. 3

Cecilia Mé xi co! y sem bró la ad mi ra ción de su al re de do o or

Ensamble Mé xi co!

Vln. I

Vln. II Mé xi co! y sem bró la ad mi ra ción de su al re de do o or

Vla.

Vc.

Cb.

95

Pic.

Fl.

Ob.

Cl.

Tpt. I

Tpt. II

Tba.

Mar.

Arpa

Guit.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Cb.

mf

p

f

p

mp

pp

mf

F₄ C#

C₃

101

Mar. 

Arpa 

Guit. 

Vln. II 



111 **rall.** 

Arpa 

Guit. 

Vln. II 

Evaristo

Maglog Orozco

♩=112

Guitarra

Charango

Laúd bajo en Re

♩=112

Viola



6

Guit.

Char.

Laúd bajo

Vla.

12

Guit.

Char.

Laúd bajo

Vla.

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The Guit. part (treble clef) features a series of chords: G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, and G7. The Char. part (treble clef) plays eighth-note chords: G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, and G7. The Laúd bajo part (treble clef) has a melody: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The Vla. part (bass clef) has a single note: G3 (half).



16

Guit.

Char.

Laúd bajo

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The Guit. part (treble clef) features a series of chords: G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, and G7. The Char. part (treble clef) plays eighth-note chords: G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, and G7. The Laúd bajo part (treble clef) has a melody: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half). The Vla. part (bass clef) has a single note: G3 (half).

El bebé de Casilda

Maglog Orozco

$\text{♩} = 120$

Tuba

Glockenspiel *mp*

Marimba *mp*

Arpa

$\text{♩} = 120$

Viola

Violin I *pizz.* *p*

10

Tba. *gliss.* *mp*

Glock.

Mar. *pp*

Arpa

Vla. *gliss.*

Vln. I *arco* 3

Palacio del Conde del Sauz

Maglog Orozco

Tempo markings: $\text{♩} = 80$ and $\text{♩} = 100$

Clarinete en Sib

Fagot

Cornos en Fa

Tuba

Timbales

Violín

Viola

Violonchelo

Dynamic markings: *mp*, *pp*, *fp*, *p*, *pp sub.*, *pizz.*, *mp*, *pp*

Performance instructions: *I. II*, *>*, *<*, *∩*

8

Cl.

Fag.

Trmp.

Tba.

Timb.

Vln.

Vla.

Vc.

Dynamic markings: *p*, *pp*

13

Cl.

Fag.

Trmp.

Tba.

Timb.

Vln.

Vla.

Vc.

pp

pp *pp sub.* *pp*

p

Detailed description: This page contains a musical score for measures 13 through 16. The score is for a full orchestra, including Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tba.), Timpani (Timb.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 13 is marked with a first ending bracket. The Clarinet and Bassoon parts feature melodic lines with slurs and accents. The Trumpet part has a melodic line starting in measure 14 with a dynamic marking of *p*. The Trombone part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin and Viola parts have a melodic line starting in measure 14 with a dynamic marking of *pp*. The Violoncello part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score includes various dynamics such as *pp*, *pp sub.*, and *p*, as well as articulations like accents and slurs.

Debo irme, muy lejos

Maglog Orozco

♩=40

Timbales

Crótalos

Piano

Violonchelo

pp

p

pp

pp

divisi

Detailed description: This block contains the first five measures of the score. The tempo is marked as quarter note = 40. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Timbales part (bass clef) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. The Crótalos part (treble clef) plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano part (treble clef) plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Violonchelo part (bass clef) has a whole rest for the first two measures, then plays a half note G2 in the third measure, a half note F2 in the fourth measure, and a half note E2 in the fifth measure, which is marked 'divisi'.



6

Timb.

Crót.

Pno.

Vc.

Detailed description: This block contains measures 6 through 9. The Timbales part (bass clef) continues with eighth notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measures 7-9 feature a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes, including accents. The Crótalos part (treble clef) continues with the eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Piano part (treble clef) continues with the eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Violonchelo part (bass clef) plays a half note G2 in measure 6, a half note F2 in measure 7, and a half note E2 in measure 8, which is marked 'divisi'. In measure 9, it plays a half note D2.

10 **accel.**

Timb. 

Crót. 

Pno. 

Vc. **accel.** 

14 ♩=70 *mp* 

Vc. ♩=70 *mp* 

18 

Vc. 

21 *rall.*

Piano score for measures 21-24. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure and a *ppp* dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with a *ppp* dynamic marking.

rall.

unis.

fp *pp* *ppp*

Violoncello score for measures 21-24. The part begins with a *fp* dynamic, moves to *pp*, and then *ppp*. It includes a *rall.* marking and a *unis.* (unison) section starting in measure 23.



28

Corn. i.

Cl.

p *pp*

Cornet and Clarinet scores for measures 28-31. The Cornet part starts with a *p* dynamic, and the Clarinet part starts with a *pp* dynamic. Both parts have a fermata over the first measure of their respective staves.

Pno.

Piano score for measures 28-31. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure. The left hand has a harmonic accompaniment.

Vc.

Violoncello score for measures 28-31. The part features a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a fermata over the first measure of the final two measures.

Almohadilla

Maglog Orozco

♩=90 **♩=108**

Oboe

Marimba

Celesta

Arpa

♩=90 **♩=108**

Violín

Viola

Violonchelo

The musical score is written for a full orchestra. It consists of seven staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩=90 for the first section and ♩=108 for the second section. The Oboe, Marimba, Arpa, Violín, Viola, and Violonchelo parts are mostly silent, indicated by rests. The Celesta part has a melodic line in the first section and a rhythmic accompaniment in the second section.

10 ¡Que primor!

Mar.

Cel.

Vla.

p

Measures 10-16. Maracas (Mar.) play a rhythmic pattern of eighth notes. Cello (Cel.) plays a continuous eighth-note accompaniment. Viola (Vla.) has a few notes with a dynamic marking of *p*.



17

Ob.

Mar.

Cel.

Vln.

Vla.

Vc.

a ma no!

mp

p

mp

pizz.

mp

Measures 17-22. Oboe (Ob.) has a melodic line with lyrics "a ma no!". Maracas (Mar.) play a rhythmic pattern. Cello (Cel.) plays a continuous eighth-note accompaniment. Violin (Vln.) has a few notes. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) play a melodic line with dynamic markings *p* and *mp*. The Vc. part includes a *pizz.* marking.

24 rall. .

Mar.

Cel.

Vln. divisi rall. .
mp

Vla.

Vc. *mp* arco

**Me gusta para mi esposa,
¿Cuánto cuesta esta almodilla?**

34 ♩ = 75

Mar.

Cel. ♩ = 75
 pizz.

Vla. pizz.

Vc.

45 *mp*

Arpa

Vln. solo
 arco *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

rall.

Arpa

Musical staff for Arpa (Harp) in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of chords and arpeggiated figures. A long slur covers the first six measures, and a 'rall.' marking is positioned above the staff. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

Vln.

Musical staff for Violin in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff features a melodic line with slurs and rests. A 'rall.' marking is placed above the staff. The staff ends with a double bar line.

Vla.

Musical staff for Viola in alto clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with slurs and rests. The staff ends with a double bar line.

Evaristo vs Doña Carlota

Maglog Orozco

♩=90

Congas

Guitarras

mf *pp sub.*

¡Canalla Igualado!

5

♩=130

Congas

Guit.

mf *f*

9

Congas

Guit.

mf

13

Congas

Guit.

Alcaldía

Maglog Orozco

♩=120

Tuba *mf*

Timbales

Piano *mp*

Guitarra acústica

♩=120

Viola *mf* pizz.

Violonchelo *p* *p* *pp*

5

Tba.

Timb.

Pno.

Guit. ac.

Vla. *mf*

Vc. *pp* *pp* *pp*

10

Timb.

Guit. ac.

Vla.

Vc.

p

Detailed description: This system covers measures 10 through 15. The timpani part (bass clef) plays a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (treble clef) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The viola (alto clef) plays a consistent eighth-note line. The violin (bass clef) is mostly silent, with a few notes at the end of the system. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the violin staff.

16

Timb.

Guit. ac.

Vla.

Vc.

3/4

Detailed description: This system covers measures 16 through 21. The timpani part (bass clef) has a dotted quarter note followed by an eighth note, then rests. The acoustic guitar (treble clef) has a more active line with beamed eighth notes and chords. The viola (alto clef) plays chords and single notes. The violin (bass clef) plays a simple eighth-note line. A time signature change to *3/4* occurs at measure 19.

22

Timb.

Guit. ac.

Vla.

Vc.

Detailed description: This system covers measures 22 through 27. The timpani part (bass clef) plays a steady eighth-note pattern. The acoustic guitar (treble clef) has a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The viola (alto clef) plays a consistent eighth-note line. The violin (bass clef) plays a simple eighth-note line.

Evaristo sale de la Alcaldía/Despedida

Maglog Orozco

♩=80 *rall.* Despedida ♩=70

Clarinete en Sib

Trompeta en Sib

Glockenspiel

Arpa

Piano

Guitarra acústica

Bajo

Violín

Violonchelo

p

mf

p

rall.

12

Arpa

Pno.

Guit. ac.

Bajo

Dm A Dm Gm/Bb

18

Glock. *p*

Arpa

Pno.

Bajo

Vln. I *pp*



24

Cl.

Glock.

Arpa

Pno.

Yo te pi do que te de-ten - gas so-lo to-ma mi co - ra - zón

Si pu-die-ra cam-biar las re

Guit. ac.

Bajo

Vln. I

35

Cl.

Tpt.

Pno.
 Ay a-mor se ra un tor-men-to es - ta - no - che
 - glas te ju-ro que sto no ten- dria - ra - zón

Guit. ac.

Bajo

Vln. I



47

Pno.
 Cuán-do se - ra que vuel - va a - ver les sus mis - mos o - jos que a la dis
 que a la dis

Guit. ac.

Bajo

Vln. I

54 **rall.**

Arpa

Pno.
tan cia bri - lla - ran

Guit. ac.
C/G / F Gm C/G Fmaj7

Bajo

Vln. I **rall.**

La historia de Juanito

Maglog Orozco

$\text{♩} = 70$

Clarinete en Sib

mp

Timbales

ppp

Shaker

Vibráfono

pp

Piano

Arpa

Bajo

$\text{♩} = 70$

Viola

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are: Clarinete en Sib (top staff, treble clef), Timbales (second staff, bass clef), Shaker (third staff, percussion clef), Vibráfono (fourth staff, treble clef), Piano (fifth staff, grand staff), Arpa (sixth staff, grand staff), Bajo (seventh staff, bass clef), and Viola (bottom staff, bass clef). The tempo is marked as quarter note = 70. The Clarinete en Sib part begins with a dynamic of *mp* and includes a key signature change to one sharp (F#). The Timbales part begins with a dynamic of *ppp*. The Piano part begins with a dynamic of *pp* and features triplet markings. The Viola part begins with a dynamic of *mp*.

7

Cl.

Vib.

No to en tu mi ra da -

Pno.

Vla.

p



17

Cl.

Nsak

Pno.

Arpa

Bajo ac.

Vla.

pp

mp

24

Nsak

Pno.

Arpa

Bajo ac.

Vla.



29

Nsak

Pno.

Arpa

Bajo ac.

Vla.

35

Musical score for four instruments: Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Acoustic Bass (Bajo ac.), and Viola (Vla.). The score covers measures 35 to 40. The Clarinet part (treble clef) features a melodic line starting in measure 35 with a grace note, followed by eighth and quarter notes, and ending with a long note in measure 40. The Piano part (bass clef) provides harmonic support with chords, including a long sustained chord in measure 39. The Acoustic Bass part (bass clef) plays a simple bass line with quarter notes and rests. The Viola part (bass clef) has a melodic line with slurs and a long note in measure 40. A rehearsal mark is present at the end of measure 40.

Agustina y Evaristo

Maglog Orozco

♩=80

Clarinete en Sib

Shaker

Guitarra acústica

Bajo

Viola

mf

pp

pp

p

6

Cl.

Shk.

Guit. ac.

Bajo ac.

Vla.

p

rit. ♩=70

rit. ♩=70

Casilda y Evaristo

Maglog Orozco

$\text{♩} = 70$

Oboe

Arpa

Viola

Violonchelo

p

mp

mf

p

p

4

Ob.

Arpa

Vla.

Vc.

p

¡Lárgate!

Maglog Orozco

♩=90 *p* *mf* *pp* *pp* *p* *f* *f* *p* *f*

accel. ♩=120

This system of the score includes staves for Oboe, Timbales, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The Oboe part begins with a melodic line marked *p* and includes an *accel.* marking leading to a tempo change to ♩=120. The Timbales part has a single *mf* hit. The Piano part features a *pp* accompaniment. The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo) are mostly silent in this section, with some *p* and *f* markings appearing in the later measures.

8 ♩=170

This system includes staves for Timbales, Piano, Violin 1, Violin 2, Viola, and Contrabajo. The Timbales part starts at measure 8 with a steady eighth-note pattern. The Piano part has a *mf* accompaniment. The Violin 1, Violin 2, and Viola parts play a melodic line marked *pp*. The Contrabajo part provides a steady bass line.

Timb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cb.

mf



Ob.

Timb.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

p

p

p

pizz.

pizz.

mp

Ob.

Timb.

Pno.

Vln. 1 *arco*

Vln. 2

Vla.

Vc. *arco*

Cb.



Pno.

Vln. 1 *pp*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Boda de Tules y Evaristo

Maglog Orozco

♩=120

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Trompa en Fa**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note G4 (piano, *p*) in the second measure, held through the fourth measure.
- Trompeta en Sib**: Treble clef, 4/4 time. Starts with a whole note G4 (fortissimo, *fp*) in the third measure, held through the fourth measure.
- Tuba**: Bass clef, 4/4 time. Starts with a whole note G2 (piano, *p*) in the second measure, held through the fourth measure.
- Timbales**: Bass clef, 4/4 time. Features a snare drum roll in the fourth measure, marked *mp*.
- Glockenspiel**: Treble clef, 4/4 time. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Marimba**: Treble clef, 4/4 time. Plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.
- Arpa**: Treble and Bass clefs, 4/4 time. Treble part plays a melodic line with chords G#4, G#4, G#4, G#4, G#4, marked *mf*. Bass part is silent.
- Guitarra acústica**: Treble clef, 4/4 time. Silent.
- Bajo acústico**: Bass clef, 4/4 time. Silent.
- Soprano**: Treble clef, 4/4 time. Silent until the fourth measure, where it sings "se nos" (piano, *mf*).
- Mezzo-soprano**: Treble clef, 4/4 time. Silent.
- Tenor**: Treble clef, 4/4 time. Silent.
- Acordeón**: Treble and Bass clefs, 4/4 time. Silent.
- Violín I**: Treble clef, 4/4 time. Silent.

5

Tba.

Arpa *mp*

Guit. ac. *mf*

Sop.

Mezzo *mf*

T. *mf*

8

Tba.

Mar.

Arpa

Guit. ac.

Bajo ac. *mf*

Sop.

Mezzo

T.

Vln. I *p*

va la que rí da Tú les en vuel ta en flo res blan cas en mu

jer es mo men to de vi vir lo to do por tu a mor

11

Trmp.

Tpt.

Tba.

Arpa

Bajo ac.

Sop.
Pa

Mezzo
Pa

T.
Pa

Vln. I
pf *mp*

Trmp. *mf*

Tpt. *mf*

Tba. *mf*

Timb.

Mar. *f*

Arpa *f*

Bajo ac.

Sop.

el ca mi no que us te des tra cen lle na ra la pa sión des bord da da en el co ra zón

Mezzo

el ca mi no que us te des tra cen lle na ra la pa sión des bord da da en el co ra zón

T.

el ca mi no que us te des tra cen lle na ra la pa sión des bord da da en el co ra zón

Vln. I

el ca mi no que us te des tra cen lle na ra la pa sión des bord da da en el co ra zón

Trmp.

Tpt.

Tba.

Timb.

Glock.

Mar.

Arpa

Bajo ac.

Sop.

Mezzo

T.

Vln. I

Tules Evaristo

ten gan ya la ben di ción

ten gan ya la ben di ción

ten gan ya la ben di ción

ten gan ya la ben di ción

pp f mp

f

p

A la distancia

Maglog Orozco

$\text{♩} = 65$

Flautín

Oboe

Timbales

Arpa

Violín

Contrabajo

mp

pp

8

Ob.

Arpa

Cb.

15

Ob.

Arpa

Vln.

pp <

23

Fltn.

Ob.

Arpa

Vln.

Cb.

29

Ob.

Timb.

Arpa

Vln.

p sub.

ppp - mp

San Lunes

Maglog Orozco

$\text{♩} = 120$

Trompeta en Fa *mp* *mf*

Tuba *mf*

Bandolón *mf*

Bajo acústico *mf*

Acordeón *mf*

Violín *mf*

Viola *mf*

Hoy es día de San

||

$\text{♩} = 120$

10

Tpt. Fa

Tba. *mf*

Bandó. *mf*

Bajo ac. *mf*

Vln. *mf*

Vla. *mf*

Lu nes! Fies ta y sa bor El pul que que cu ra el co ra je

19

Tpt. Fa

Tba.

Bandó.

Bajo ac.

Vln.

Vla.

y tam bien el mal de a mor! Ay ya ya yai! mi San Lu u nes Ay ya ya

Ay ya ya yai! mi San Lu u nes Ay ya ya

y tam bien el mal de a mor! Ay ya ya yai! mi San Lu u nes Ay ya ya



28

Tpt. Fa

Tba.

Bandó.

Bajo ac.

Acord.

Vln.

Vla.

yai! Ay ya ya yai! mi San Lu u nes mi San Lu nes

yai! Ay ya ya yai! mi San Lu u nes mi San Lu nes

yai! Ay ya ya yai! mi San Lu u nes mi San Lu nes

37

Tpt. Fa

Tba.

Bandó.

Bajo ac.

Acord.

Vln.

Vla.

Es la fies ta del tra ba ja dor!

Es la fies ta del tra ba ja dor!

Es la fies ta del tra ba ja dor!

47

Bandó.

Bajo ac.

$\text{♩} = 70$

56

Bandó.

Bajo ac.

Vln.

Vla.

$\text{♩} = 120$

rall.

pp

pp

66 $\text{♩}=50$ $\text{♩}=120$

Bandó. *ppp*

Bajo ac. *ppp*

Vln. *p* *p* *gliss.*

Vla. *p*

78 $\text{♩}=70$

Tpt. Fa

Bandó.

Bajo ac.

Vln. $\text{♩}=70$ *pizz.*

Vla.

89

Vln. 3 3

Vla.

102

Vln.

Vla. #

115

Vln.

Vla.

127 arco

Vln.

Vla.

138 $\text{♩} = 100$

Caja

Bandó.

Bajo ac.

Vln.

Vla.

147

Caja

Bandó.

Bajo ac.

Vln.

Muerte de Tules/ ¿Quién soy yo?

Maglog Orozco

A ♩=90

Oboe

Tuba

Timbales

Glockenspiel

Piano

Violín

Violín II

Viola

Violonchelo

Violonchelo

pizz.
mp

A ♩=90

p

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features ten staves for various instruments: Oboe, Tuba, Timbales, Glockenspiel, Piano, Violín, Violín II, Viola, Violonchelo, and Violonchelo. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. A tempo marking of ♩=90 is present. The first staff (Oboe) has a boxed 'A' above it. The Violín staff has a 'pizz.' marking above the first measure and an 'mp' dynamic below the first measure. The Violonchelo staff at the bottom has a boxed 'A' above it and a 'p' dynamic below the first measure. The Piano, Viola, and Violonchelo II staves are mostly empty.



8

mf

mp

mp

accel.

accel.

Vln.

Vc.

Vc.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 8. It features three staves: Violín (Vln.), Violonchelo (Vc.), and Violonchelo (Vc.). The Violín staff has a 'mf' dynamic marking. The Violonchelo staff has an 'mp' dynamic marking. Both the Violín and Violonchelo staves have 'accel.' markings above them. The Violonchelo staff at the bottom has an 'mp' dynamic marking below the first measure. The Violonchelo staff in the middle has an 'mp' dynamic marking below the first measure.

13 ♩=170 arco

Vln. *f* *f* arco

Vln. II *pp* *f* *f*

Vla. *pp* *fp* *f*

Vc. *f* *f*

Vc. *f* *f* ♩=170

B

18 rall. ♩=150

Timb. *mp* *ff* *mp*

Pno. *ff* *ff*

Vln. *ff* *gliss.*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Vc. *ff*

Musical score for measures 25-32. The score includes parts for Tuba (Tba.), Timpani (Timb.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Vc.). The key signature is B-flat major. The Tuba part starts with a forte (*f*) dynamic. The Timpani part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment. The Violin part includes a glissando (*gliss.*) in the first measure. The Viola and Violoncello parts play a rhythmic eighth-note pattern. The Double Bass part plays a similar rhythmic pattern.



Musical score for measures 33-40. The score includes parts for Timpani (Timb.), Violin (Vln.), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Vc.). The key signature is B-flat major. The Timpani part starts with a triplet of eighth notes, followed by a dynamic change from mezzo-piano (*mp*) to piano (*pp*) and then forte (*f*). The Violin, Violin II, Viola, and Violoncello parts play a melodic line with a dynamic change to pianissimo (*pp*) and a *sub.* (sustained) marking. The Double Bass part plays a similar melodic line with a dynamic change to pianissimo (*pp*) and a *sub.* (sustained) marking. A section marker 'C' is present above the score.

44

Ob. *p*

Vln.

Vla. *pp*

Vc. *p* *pp*

Vc. *pp*

D

rall.

♩=100

54

Ob.

Vln.

Vla.

Vc.

Vc.

67

Ob. *mp*

Glock.

Maestra...

Vln. *pp*

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc.

75 ♩=75

Ob. *pp sub.*

Vln. *pizz.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Vc. ♩=75



83

Glock.

p

Pno. *p*

Vc.



90

Pno.

¿Quién soy yo? si sue lo tran si tar de ca sa en ca sa ol vi dar mi vi da y se guir an dan do ¿Quién soy yo? si

Vln.

pp *p*

Vc.

p

96

Glock. 

Pno. 
no ten go el va lor si Dios no tie ne dis tin ción la lu cha es vi vir so ñan do

Vln. 

Vc. 

Vc. 

p

102

Glock. 

Pno. 

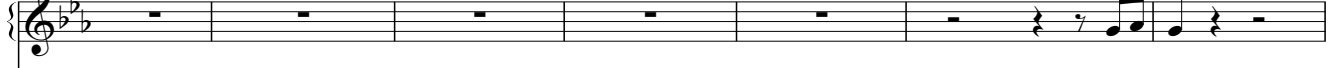
Vln. 


Vc. 

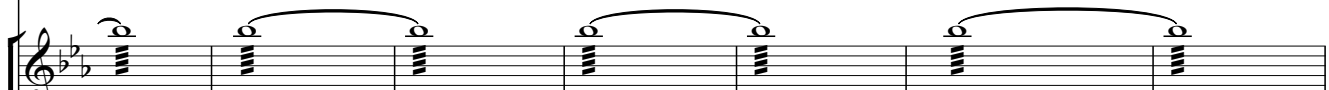
Vc. 

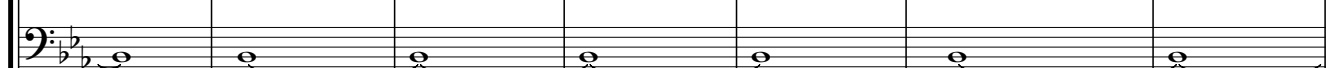
ppp

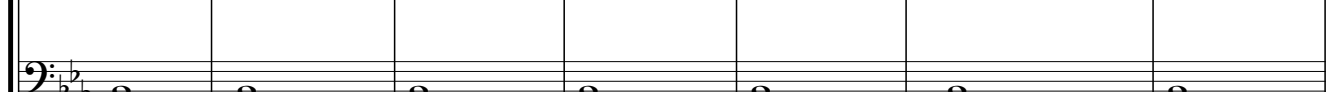
109

Glock. 

Pno. 

Vln. 

Vc. 

Vc. 

p

116

Glock.

Pno.

Vln.

Vc.

Vc.

Perdón

El Siglo Diez y Nueve

Maglog Orozco

$\text{♩} = 104$

Oboe

Trompeta en Sib

Timbales

Shaker

Marimba

Piano

Viola

Violonchelo

7

Tpt.

Timb.

Shk.

Mar.

Pno.

Vla.

Vc.

12

Tpt.

Timb.

Shk.

Pno.

Vla.

Vc.

p

mp



18

Tpt.

Timb.

Shk.

Mar.

Pno.

Vla.

Vc.

p

mp

mf

pp sub.

24

Tpt. *p* *p*

Timb. *p* *p*

Shk. *mf* *p*

Mar. *mf* *p*

Pno. *p*

Vla. *mf* *p* *pp sub.* *mp*

Vc. *f*

32

Ob. *p*

Pno. *mp* *pp*

Paso de tiempo (Marcos)

Maglog Orozco

$\text{♩} = 80$

Marimba
mf

Arpa
mf

Violín I
p

Violín II
pizz.

Violonchelo
mp

5

Mar.

Arpa

Vln. I
mp

Vln. II
mp

Vc.
arco

9

Musical score for five instruments: Maraca (Mar.), Arpa (Arpa), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Violoncello (Vc.). The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and consists of four measures. The Maraca part has a treble clef and contains a quarter note G4, followed by rests in the subsequent measures. The Arpa part has a grand staff (treble and bass clefs) and contains a quarter-note eighth-note pair (G4, A4), followed by a quarter-note eighth-note pair (B4, A4), and a quarter-note eighth-note pair (G4, F4) with a fermata over the eighth note. The Violin I and Violin II parts have treble clefs and contain a quarter note G4, followed by a half note G4 with a fermata. The Violoncello part has a bass clef and contains a quarter note G2, followed by a half note G2 with a fermata. The score concludes with a double bar line.

Se llevan a Marcos

Maglog Orozco

$\text{♩} = 90$

Trompa en Fa

Trompeta en Sib

Tuba

Timbales

Tambor militar

Bombo

Platillos

Marimba

Piano

Violín

Viola

Violonchelo

mp

mp

mf

$\text{♩} = 90$

4
Tba.

Tam.

Mar.

Vla.



7
Tba.

Tam.

Mar.

Vla.



10
Tam.

Pno.

Vla.

mf

13

Tpt. Treble clef, B-flat major key signature. Measure 13: Rest. Measure 14: Rest. Measure 15: *mf* (mezzo-forte), notes: G4, A4 (sharp), B4, A4, G4.

Tba. Bass clef, B-flat major key signature. Measure 13: Note: G2. Measure 14: Note: F2. Measure 15: Note: E2.

Tam. Percussion clef. Measure 13: Rhythmic pattern of eighth notes. Measure 14: Rhythmic pattern of eighth notes. Measure 15: Rhythmic pattern of eighth notes with accents (>).

Pno. Grand staff (treble and bass clefs), B-flat major key signature. Measure 13: Treble clef: Chords of G4, A4, B4. Bass clef: Notes G2, F2. Measure 14: Treble clef: Chords of G4, A4, B4. Bass clef: Rest. Measure 15: Treble clef: Chords of G4, A4, B4. Bass clef: Notes G2, F2.

Vln. Treble clef, B-flat major key signature. Measure 13: *mf* (mezzo-forte), notes: G4, A4, B4. Measure 14: Note: G4. Measure 15: *f* (forte), notes: G4, A4.

Vla. Alto clef, B-flat major key signature. Measure 13: Note: G4. Measure 14: Note: G4. Measure 15: Notes: G4, A4, B4.

Vc. Bass clef, B-flat major key signature. Measure 13: Note: G2. Measure 14: Note: F2. Measure 15: Note: E2.

16

Tpt.

Tba.

Tam.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

This musical score page contains measures 16, 17, and 18. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Trumpet (Tpt.), Trombone (Tba.), Tambores (Tam.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 16 begins with a measure rest for the Tpt. and Tba. parts. The Tpt. part has a melodic line starting in measure 17. The Tba. part has a bass line starting in measure 17. The Tam. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a chordal accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The Vln. part has a melodic line starting in measure 17. The Vla. part has a melodic line starting in measure 17. The Vc. part has a bass line starting in measure 17. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

19

Trmp. *f fp* *mf*

Tpt.

Tba.

Timb. *mf*

Tam.

Bmb. *mf*

Pno.

Vln. *f*

Vla. *f*

Vc.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 19, 20, and 21. The score is for a large ensemble including Trumpet (Trmp.), Trombone (Tpt.), Tuba (Tba.), Timpani (Timb.), Tambores (Tam.), Bass Drum (Bmb.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 19 starts with a rest for the Trmp. and Tpt. parts. The Trmp. part begins in measure 20 with a dynamic of *f*, followed by *fp* (fortissimo piano) and *mf* (mezzo-forte). The Tpt. part enters in measure 20 with a melodic line. The Tba. part has a low, sustained note in measure 19 and 21. The Timb. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a *mf* dynamic. The Tam. part plays a similar rhythmic pattern. The Bmb. part plays a steady eighth-note pulse with a *mf* dynamic. The Pno. part features a complex texture with a busy right hand and a more melodic left hand. The Vln. part plays a melodic line with a *f* dynamic. The Vla. part plays a melodic line with a *f* dynamic. The Vc. part has a low, sustained note in measure 19 and 21.

22

Trmp.

Tpt.

Tba.

Timb.

Tam.

Bmb.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

f

25

Trmp.

Tpt.

Tba.

Timb.

Tam.

Bmb.

Plat.

Pno.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

ff

f

l.v

ff

ff

ff

ff

Acto II

El hundimiento de la voladora

Maglog Orozco

$\text{♩} = 110$

Clarinete en Sib

Trompa en Fa

Tuba

Timbales

Tambor militar

Arpa

Viola

Violonchelo

p

p

pp

p

ppp

mp

mp

♩=70

rit.

♩=110

5

Cl.

p

Detailed description: Clarinet staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: eighth-note descending scale (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3). Measure 3: quarter note G3, quarter note F3. Measure 4: whole note G3. Dynamics: *p*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Trmp.

p

Detailed description: Trumpet staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: eighth-note descending scale (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3). Measure 3: triplet eighth notes (G4, F4, E4). Measure 4: triplet eighth notes (D4, C4, B3). Dynamics: *p*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Tba.

p

Detailed description: Trombone staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: whole note G3. Measure 3: whole note F3. Measure 4: whole rest. Dynamics: *p*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Timb.

pp

Detailed description: Timpani staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: whole rest. Measure 3: quarter rest. Measure 4: eighth note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *pp*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Tam.

p

Detailed description: Tambores staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: whole rest. Measure 3: quarter rest. Measure 4: eighth note G3, quarter note F3, quarter note E3. Dynamics: *p*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Arpa

p

Detailed description: Arpa staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: eighth-note descending scale (G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3). Measure 3: triplet eighth notes (G4, F4, E4). Measure 4: triplet eighth notes (D4, C4, B3). Dynamics: *p*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Vla.

pp sub.

Detailed description: Viola staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: whole note G3. Measure 3: whole note F3. Measure 4: whole note E3. Dynamics: *pp sub.*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

Vc.

pp sub.

Detailed description: Violoncello staff in G major, 2/4 time. Measures 1-2: whole note G3. Measure 3: whole note F3. Measure 4: whole note E3. Dynamics: *pp sub.*. Performance markings: hairpins for crescendo and decrescendo.

8

Tba.

Timb.

Tam.

Arpa



11

Cl.

Tba.

Timb.

Arpa

Vla.

Vc.

pizz.

14

Cl. *pp*

Trmp.

Tba.

Timb. *pp*

Tam. *p*

Arpa

Vla. *pp*

Vc. *pp* arco

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features seven staves: Clarinet (Cl.), Trumpet (Trmp.), Trombone (Tba.), Timpani (Timb.), Tambores (Tam.), Harp (Arpa), and Violin/Viola (Vla./Vc.). The music is in a key with two flats and a 2/5 time signature. The Clarinet and Trumpet parts have melodic lines with accents and slurs. The Trombone part has a simple bass line. The Timpani part has a rhythmic pattern. The Tambores part has a short melodic phrase. The Harp part has a melodic line. The Violin/Viola part has a melodic line with a double bar line and a change in dynamics to *pp*. The Violoncello part has a bass line with the instruction 'arco' and a dynamic of *pp*.

Cl.

Trmp.

Timb.

Tam.

Vla.

Vc.



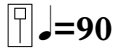
26

Vla.

Vc.

Cabo Franco y Marcos

Maglog Orozco

 $\text{♩} = 90$

Timbales



mp

Tambor militar



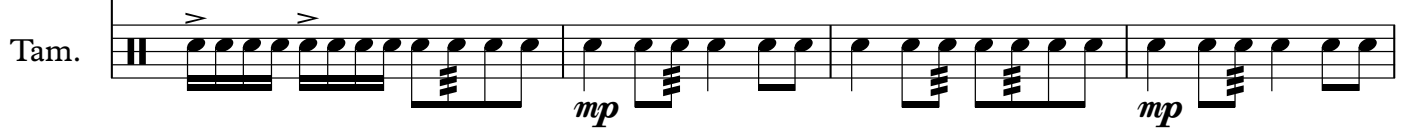
mp *mp*

4

Timb.



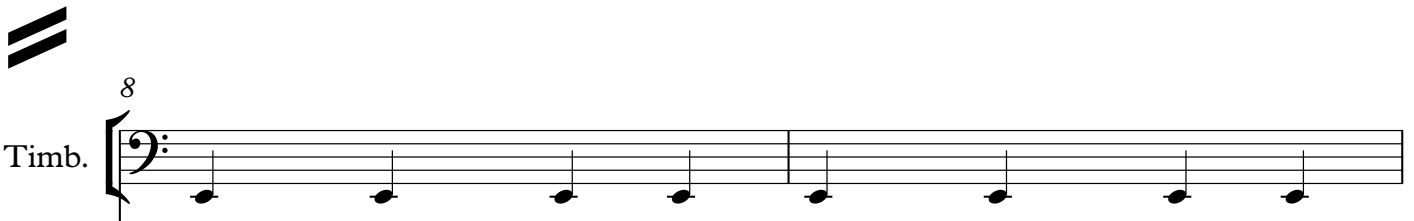
Tam.



mp *mp*

8

Timb.

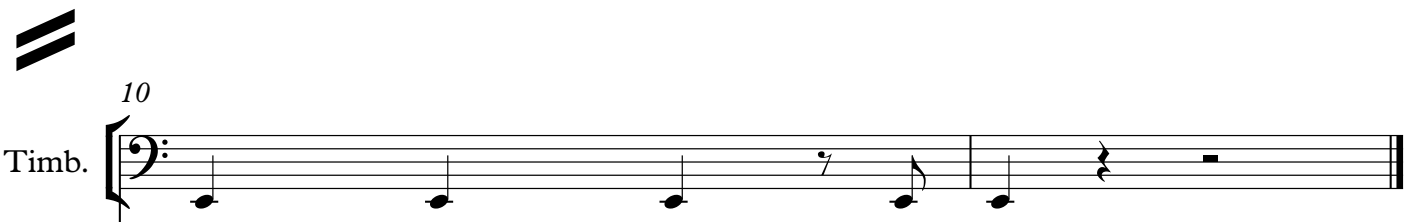


Tam.



10

Timb.



Tam.



Un doce de diciembre

Marcos y Juan

Maglog Orozco

$\text{♩} = 80$

Clarinete en Sib

Trompa en Fa

Campanas tubulares

Glockenspiel

Violín

Viola

Violonchelo

Cl.

Glock.

Vln.

Vla.

p

ppp

ppp

ppp

mp

6

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Un doce de diciembre' by Marcos y Juan, arranged by Maglog Orozco. The score is in 3/4 time with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The instruments are Clarinet in B-flat, Trumpet in F, Tubular Bells, Glockenspiel, Violin, Viola, Cello, Clarinet, Glockenspiel, Violin, and Viola. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features the Clarinet and Tubular Bells with a piano (*p*) dynamic. The Violin and Viola parts are marked *ppp* (pianissimo). The Cello part is marked *ppp* at the end of the system. The second system (measures 6-10) features the Clarinet and Glockenspiel. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Glockenspiel part is marked *mp* (mezzo-piano) and has a rhythmic pattern. The Violin and Viola parts continue with their melodic lines.

10

Cl.

Glock.

Vln.

Vla.



15

Cl.

Glock.

Vln.

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

21

rit. . . . ♩=70

Cl.

Trmp.

Glock.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

mp

mp



25

Trmp.

Glock.

Vln.

Vla.

Vc.

p

mp

mp

Don Diego y Mariana

Maglog Orozco

♩=70

Clarinete en Sib *mp*

Tuba *p*

Piano

Violín *mp*

Viola

Violonchelo *mp*



5

Cl.

Tba.

Vln.

Vla. *mp*

Vc.

En tiempos de Revolución

Maglog Orozco

Corno inglés

Clarinete en Sib

Fagot

Trompa en Fa

Trompeta en Sib

Trombón tenor

Tuba

Timbales

Bombo

Platillos

Tambor militar

Glockenspiel

Marimba

Piano

Guitarra acústica

Bandidos

C.F. Tropa

Mariana

Marcos

Acordeón

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

8 ♩=112

Cor. i.
Cl.
Fag.
Trmp.
Tpt.
Tbn.
Tba.
Timb.
Bmb.
Plat.
Tam.
Glock.
Mar.
Pno.
Guit. ac.
Bandidos
C.F. Tropa
Mariana
Marcos
Acord.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Cb.

mp
f
mf
mp
f
mf
f
mp sub
f
f
mf
mf

a2 I.II

15

Cor. i.

Cl.

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb.

Bmb.

Plat.

Tam.

Mar.

Pno.

Guit. ac.

Vla.

Vc.

Cb.

f

fp

f

fp

fp

f

f

gliss.

p

24

Cl. *f* *a2.*

Timb.

Bmb.

Plat.

Tam.

Bandidos *mf*

En tiem pos de Re vo lu ción el si len cio es in mo ral En tiem pos de Re vo lu ción la ven

Acord. *mf*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

31

Cor. i. *f*

Cl.

Fag. *mf* a2. 3 3

Trmp. *f*

Tpt. *f* <

Timb.

Bmb.

Plat.

Tam.

Bandidos
gan za es un man jar!

C.F. Tropa
El pue blo se di ce li ber ta dor pe ro sue len en ga ñar! En

Acord.

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

38

Cl.

Fag.

Trmp.

Tpt.

fp

Tbn.

fp

Timb.

Bmb.

Plat.

1 v.

Tam.

Pno.

C.F. Tropa

tiem pos de Re vo lu ción La jus ti cia rei na ra!

Vln. 1

p sub. *mp* *f*

Vln. 2

p sub. *mp* *f*

Vla.

p sub. *mp* *f*

Vc.

p sub. *mp* *f*

Cb.

p sub. *mp* *f*

47

Timb.

Bmb.

Tam.

Glock.

Mar.

Pno.

Marcos

Acord.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mp sub.

f

¿Quién sou yo?

p sub.

p sub.

p sub.

3

3

3

3

57 I I.II ♩=100

Tpt. *mf*

Bmb. *f*

Tam. *pp*

Pno. *mp*

Mariana *mf*
So lo pi do que

Acord.

Cb.



64
Fag. *p*

Tpt.

Tba. *p*

Pno.

C.F. Tropa *f*
En

Mariana
vuel vas mi a mor! Ya no ten go mo ti vos pa'es pe rar el a ma ne cer!

Marcos *mf*
¿Quién soy yo?

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

70 $\text{♩} = 112$

Cor. i. *mf* *f*

Cl. *mf* *f*

Fag. *mf* *f*

Trmp. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tba. *mf* *f*

Timb. *mf*

Bmb. *mf* *mp*

Plat. *mf*

Tam. *mp*

Pno.

Bandidos *f*
 Tiem pos de Re vo lu ción! Tiem pos de Re vo lu ción! En

C.F. Tropa *f*
 tiem pos de Re vo lu ción! En tiem pos de Re vo lu ción! En

Marcos *f*
 ¿Quién soy yo?

$\text{♩} = 112$

Vln. 1 *mf* *f*

Vln. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score contains 18 staves. The top section includes woodwinds (Cor. i., Cl., Fag.), brass (Trmp., Tpt., Tbn., Tba.), and percussion (Timb., Bmb., Plat., Tam.). The piano part (Pno.) is shown in grand staff notation. Below are vocal parts for 'Bandidos', 'C.F. Tropa', and 'Marcos', with lyrics in Spanish. The bottom section features string instruments (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb.). The score is in G major and 2/4 time, with a tempo of 112. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (f). The lyrics are: 'Bandidos: Tiem pos de Re vo lu ción! Tiem pos de Re vo lu ción! En; C.F. Tropa: tiem pos de Re vo lu ción! En tiem pos de Re vo lu ción! En; Marcos: ¿Quién soy yo?'

Los Bandidos capturan al Conde

Maglog Orozco

♩=130

The musical score is arranged in a system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Trompeta en Sib:** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving up to B4 and then descending. Dynamic *f*.
- Trombón tenor:** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G2, moving up to B2 and then descending. Dynamic *f*.
- Tuba:** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G1, moving up to B1 and then descending. Dynamic *f*.
- Timbales:** Bass clef. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic *pp* for the first two notes, then *f* for the rest of the pattern.
- Platillos:** Percussion staff. Starts with a rest, then plays a single note on the second measure. Dynamic *f*. Marking *l.v* is present above the staff.
- Tambor militar:** Percussion staff. Starts with a rest, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in groups of three. Dynamic *f*.
- Violín:** Treble clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a melodic line starting on G4, moving up to B4 and then descending. Dynamic *f*.
- Viola:** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a whole note chord on G2. Dynamic *f*.
- Violonchelo:** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a whole note chord on G2. Dynamic *f*.
- Contrabajo:** Bass clef, B-flat key signature. Starts with a rest, then plays a whole note chord on G1. Dynamic *f*.

4

Musical score for Tpt., Tbn., Tba., Tam., Vln., Vla., Vc., and Cb. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Tpt. part begins with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The Tbn. part also begins with a dynamic marking of *mf* and a hairpin crescendo. The Tam. part features two triplet markings. The Vln. part features a slur over the final two notes. The Vla., Vc., and Cb. parts feature a slur over the final two notes.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Tam.

Vln.

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

3

3

rall.

7

Tpt. Tbn. Tba. Tam. Vln. Vla. Vc. Cb.



10

Vla. Vc. Cb.

Capturan a los Bandidos

Maglog Orozco

Musical score for the first system, featuring six parts:

- Trompa en Fa:** Treble clef, *f* dynamic. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Trompeta en Sib:** Treble clef, *f* dynamic. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Trombón tenor:** Bass clef, *f* dynamic. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tuba:** Bass clef, *f* dynamic. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tambor militar:** Drum notation, *mf* dynamic. Rhythmic pattern of eighth notes.
- Violonchelo:** Bass clef, *f* dynamic. Sustained low notes.

Musical score for the second system, starting at measure 4, featuring six parts:

- Trmp.:** Treble clef. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tpt.:** Treble clef. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tbn.:** Bass clef. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tba.:** Bass clef. Melodic line with eighth and quarter notes.
- Tam.:** Drum notation. Rhythmic pattern of eighth notes.
- Vc.:** Bass clef. Sustained low notes.

Reencuentro

Maglog Orozco

$\text{♩} = 68$

Clarinete en Sib

Trompa en Fa

Glockenspiel

Arpa

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

mp

ppp

ppp

5

Cl.

Trmp.

Glock.

Arpa

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

mp

p

p

9

Cl.

Glock.

Vln. 2

Vla.

Vc.

mf

mf

mf

mf

12

Cl.

Trmp.

Glock.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

mf



19

Trmp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

p

26

Cl. *mf*

Glock. *mf*

Arpa *mf*

Vln. 1

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*



32

Trmp. *p*

Vln. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Evaristo en la cárcel/El mercado del Volador

Maglog Orozco

$\text{♩} = 80$

Flautín

Flauta

Oboe

Clarinete en Sib

Fagot

Trompa en Fa

Trompeta en Sib

Trombón tenor

Tuba

Timbales

Bombo

Platillos

Conjunto de batería

Shaker

Glockenspiel

Marimba

Piano

Arpa

Guitarra acústica

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

pp

p

p

accel.

7

Timb.

Shk.

Pno.

Vln. 1

Cb.



18 ♩=150

Pno.

Arpa

Guit. ac.



25

Arpa

Guit. ac.



38

molto rit.

Arpa

Guit. ac.

51

Cl. *mf*

Trmp. *mp*

Tpt. *mp*

Tbn. *mp*

Tba. *mp*

Arpa

Guit. ac.

Vc. *mf*

Cl. *mf*

Fag.

Trmp.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timb. *p*

Bmb. *p*

Glock. *mf*

Arpa

Guit. ac.

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

61 **molto accel.** ♩=150

Fltn. *mf* *f* *f*

Fl. *mp* 6 6 *f*

Ob. *f*

Cl. *mp* 6 6 *f* *f* 3 3

Fag.

Trmp. *mf* *fp* *f*

Tpt. *mf* *fp* *f* 3 3

Tbn. *mf* *fp*

Tba. *mf* *f*

Timb. *f*

Bmb. *f*

Plat. *pp* *f*

Mar. *f* 3 3

Arpa *mp* *mp*

Vln. 1 *mp* 6 6 *f* ♩=150

Vln. 2 *mp* 6 6 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

72

Musical score for measures 72-75. The score includes parts for Tpt., Tba., Timb., Bmb., Mar., Arpa, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *p* (piano). The Arpa part features a triplet of eighth notes in measure 75.



76

Musical score for measures 76-80. The score includes parts for Trmp., Tpt., Tba., Mar., Arpa, Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., and Cb. The key signature is three flats. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *fp* (fortissimo piano), *p sub.* (piano subito), and *mf*. The Vln. 1 and Vln. 2 parts have a dynamic change from *p sub.* to *mf* in measure 79.

82

Mar. *mp*

Pno. *p*

Arpa *mp*



93

Pno.

Arpa

El Garrote Vil / FINAL

Maglog Orozco

♩=85

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments:

- Flautín
- Flauta
- Oboe
- Clarinete en Sib
- Fagot
- Trompa en Fa
- Trompeta en Sib
- Trombón tenor
- Tuba
- Timbales
- Bombo
- Platillos
- Tambor militar
- Glockenspiel
- Marimba
- Piano
- Arpa
- Violín 1
- Violín 2
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with some chords marked with a sharp sign (#).

Pno. ⁸



Fl. ¹⁴

Ob.

Cl.

accel. $\text{♩} = 130$

Tba.

Mar.

Pno.

Arpa

Vln. 1

Vln. 2

Vla. *pp* *mf* *f*

div. 3 unis.

Vc.

Cb.

accel. $\text{♩} = 130$

Fltn. *f* *f*

Fl. *f* *f*

Ob. *f* *f*

Cl. *f* *f*

Fag. *f* *f*

Trmp. *mf* *mf*

Tpt. *mf* *mf*

Tbn. *mf* *mf*

Tba. *mf* *mf*

Timb. *mf*

Tam. *mf*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

25 ♩=90

This page of a musical score, numbered 4, begins at measure 25 with a tempo marking of ♩=90. The score is arranged in systems for various instruments:

- Fltn. (Flute):** Plays a sustained note with a long slur.
- Fl. (Flute):** Plays a sustained note with a long slur.
- Ob. (Oboe):** Features a melodic line of eighth notes in the first measure, followed by a sustained note.
- Cl. (Clarinet):** Plays a sustained note with a long slur.
- Fag. (Bassoon):** Plays a sustained note with a long slur.
- Tmp. (Trumpet):** Plays a sustained note.
- Tpt. (Trumpet):** Plays a sustained chord with a long slur.
- Tbn. (Tuba):** Plays a sustained note with a long slur.
- Tba. (Tuba):** Plays a sustained note with a long slur.
- Tam. (Tam-tam):** Plays a sustained note with a long slur, marked *pp*.
- Arpa (Arpeggiator):** Features a complex rhythmic pattern starting with a *ff* dynamic, including sixteenth-note runs and chords.
- Vln. 1 (Violin I):** Features a melodic line of eighth notes in the first measure, followed by a sustained note.
- Vln. 2 (Violin II):** Features a melodic line of eighth notes in the first measure, followed by a sustained note.
- Vla. (Viola):** Plays a sustained chord with a long slur.
- Vc. (Violoncello):** Plays a sustained note with a long slur.
- Cb. (Cello):** Plays a sustained note with a long slur.

28

Fl. *p* *ff*

Ob. *p* *ff*

Cl. *p* *ff*

Fag. *p* *ff*

Trmp. *p* *ff*

Tpt. *p* *ff*

Tbn. *p* *ff*

Tba. *p* *ff*

Timb. *pp* *ff*

Plat. *pp* *ff* l.v

Tam. *f*

Glock. *mf*

Mar. *mf* *ff*

Arpa

Vln. 1 *p* *ff*

Vln. 2 *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. *p* *ff*

Cb. *p* *ff*