

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
PROGRAMA DE POSGRADO

CICLO DE VIDA Y MUERTE

Ballet para orquesta sinfónica

Tesis que para obtener el grado de

Maestría en Composición presenta:

Leonardo Flaviano Coral García

Asesora: Dra. María del Consuelo Granillo González

México, 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

CICLO DE VIDA Y MUERTE

Ballet para orquesta sinfónica

Tesis que para obtener el grado de Maestría en Composición presenta:

Leonardo Flaviano Coral García

Sinodales: Dra. María del Consuelo Granillo González

Dr. Federico Ibarra Groth

Mtro. Mario Lavista Camacho

Dra. Gabriela Ortiz Torres

Dr. Marco Alejandro Sánchez Escuer

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

UNAM

CONTENIDO

Introducción.....	2
I. Presentación.....	3
II. Argumento.....	12
III. <i>Ciclo de vida y muerte</i> , el eterno retorno de lo idéntico.....	15
IV. Forma.....	17
V. Elementos del lenguaje musical y orquestal.....	18
Conclusiones.....	46
Bibliografía.....	48
Lista de figuras.....	49
Partitura de <i>Ciclo de vida y muerte</i>	51

Introducción

Este trabajo consiste en la exposición analítica del ballet para orquesta sinfónica titulado *Ciclo de vida y muerte*, que fue realizado durante mis estudios de Maestría en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. El ballet tiene una duración aproximada de 20 minutos y se basa en un relato simbólico, imaginado por mí, a partir de la noción mítica del ‘eterno retorno de lo idéntico’. Represento esta idea por medio de seis escenas con imágenes arquetípicas recurrentes en el ser humano:

- I. *El caos*
- II. *La primera pareja*
- III. *La colectividad ritual*
- IV. *La disputa*
- V. *El espíritu de la noche*
- VI. *Rito del resurgimiento*

La tesis está dividida en cinco capítulos. En el capítulo I presento mis ideas e intenciones con respecto a mi proceso creativo y a la realización del ballet. En el capítulo II incluyo el argumento. En el capítulo III abordo el carácter mítico y arquetípico de la idea generatriz de la obra: ‘el eterno retorno de lo idéntico’. Los capítulos IV y V contienen el análisis de la forma, el lenguaje musical y la orquestación. Cada aspecto se ilustra con diversos ejemplos de la partitura. En las conclusiones expongo mis reflexiones acerca de la experiencia creativa de un trabajo de esta índole y su ubicación dentro de mi producción. Al final, adjunto la partitura orquestal de *Ciclo de vida y muerte*.

I. Presentación

Ciclo de vida y muerte se basa en un relato intemporal que simboliza aspectos arquetípicos del ser humano. Puede funcionar como música orquestal con un programa, pero mi intención principal es que se pueda presentar escénicamente por medio de la colaboración interdisciplinaria de la música y la danza. Mi proceso creativo se estimuló al imaginar en cada escena, a hipotéticos bailarines con gestos e impulsos básicos de movimiento corporal. El ambiente, clima emotivo y movimiento de los espacios escénicos imaginados, me sugirieron el color armónico y orquestal así como las características rítmicas, melódicas y dinámicas. En general, todo surgió a partir de imaginar movimientos circulares y periódicos cada vez más intensos para escenificar la idea central de la obra: ‘El eterno retorno de lo idéntico’.

Presento la idea mítica del eterno retorno de lo idéntico como una espiral de acontecimientos que evolucionan por la interacción de principios opuestos: la vida y la muerte; la oscuridad primigenia del caos y la luminosidad del encuentro entre el hombre y la mujer; el principio femenino y el principio masculino; el éxtasis místico y progresivamente explosivo alrededor de un chamán en la ceremonia del fuego y la catarsis diáfana de su vuelo mágico en la penumbra; la violenta carnicería de grupos humanos en disputa; la misteriosa noche, que representa a la muerte; y el regreso a la oscuridad del caos. Este proceso dialéctico entre fuerzas antagónicas y primordiales, en el que se acumula cada vez mayor tensión, se resuelve luminosamente con el resurgimiento de la pareja humana. Es decir, se regresa al punto de partida pero con una nueva perspectiva. Es el ciclo de renovación eterna.

Si bien para la composición de una obra de esta naturaleza, se puede trabajar desde un principio con un coreógrafo, de acuerdo a una idea compartida, yo elegí, sin embargo, concebir primeramente la música para posteriormente buscar la colaboración adecuada para su representación escénica.

La música con carácter de danza es recurrente en mi producción y proviene de una expresión predominantemente ritual, pero también puede darse como consecuencia del manejo de formas como la suite, o dentro de imágenes oníricas que aluden de manera surrealista a la muerte o a algún personaje mitológico. Algunos ejemplos los tenemos en: *Danzas orgiásticas* (2003) para percusiones; *Alegorías* (2006) para orquesta; *Arquetipos*

(2004) para 15 instrumentistas; *Alucinaciones* (2004) para viola; *Cuatro piezas para oboe y piano* (1995); *Imágenes danzantes* (2001) para violonchelo; *Piezas fantásticas* (2003) para violín y piano; *Animales míticos* (2008) para orquesta. Aunque mi interés por la danza es evidente, nunca había concebido la composición de un ballet. *Ciclo de vida y muerte* es una consecuencia natural de mi necesidad expresiva de relacionar la música con la danza.

José Limón (1908-1972) es una de las personalidades del mundo de la danza que me atraen poderosamente. Con respecto a la creación de una nueva coreografía, Limón señala:

Mi primer requisito es una idea. No puedo trabajar con abstracciones ni con aquello a lo que llaman danza absoluta. Yo trabajo a partir de las emociones, de la experiencia humana, ya sean mías o aquellas que he leído o escuchado. Definitivamente debe haber un motivo o tema profundo.¹

Esto es importante para mí, porque en *Ciclo de vida y muerte* quiero brindar al coreógrafo los elementos suficientes para estructurar una propuesta coherente y expresiva que tenga una relación integral entre el movimiento corporal y las emociones que surgen directamente de la experiencia humana. José Limón indica:

Pero el principio básico y de mayor importancia jamás se olvida: que el movimiento –para que tenga fuerza, elocuencia y belleza- debe surgir del centro orgánico del cuerpo. Debe tener su fuente vital y su impulso en la respiración de los pulmones, en los latidos del corazón. Debe ser intenso y completamente humano, pues de lo contrario serán movimientos gimnásticos, y la danza resultaría mecánica y vacía.²

Las observaciones de Limón me hacen reflexionar en la intensidad expresiva del gesto musical en relación con el gesto corporal. Me parece que en la expresión artística, más allá de la innovación o la novedad, una de las premisas esenciales es la compenetración intensa con las emociones al sumergirse en las profundidades de la subjetividad y comunicar a los demás los resultados de esta experiencia por medio de un código. La carga expresiva y sensual de las ideas musicales, en una actividad interdisciplinaria como el ballet, se convierte en gestos de movimiento corporal, en impulsos orgánicos que generan

¹ Lewis, Daniel, *La técnica ilustrada de José Limón*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBAL, 1994, p. 217.

² Cardona, Patricia, *Entrevista imaginaria a José Limón*, en *José Limón Antología de ensayos y catálogo fotográfico Visiones y Momentos*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBAL, 2007, p. 34. Esta entrevista imaginaria se creó con base en los artículos de José Limón y sus declaraciones, tomadas de diversas revistas y periódicos, además de los comentarios críticos de quienes lo vieron bailar.

imágenes, estados de ánimo y movimientos escénicos. La música sugiere, apoya e interactúa con la danza.

Mi proceso creativo se estimuló a partir de gestos corporales imaginarios que involucran, de acuerdo con el relato simbólico, contrastes entre el manejo de bailarines en grupos y solistas. Las posibilidades que ofrece la organización de grupos humanos bailando son muy diversas. Me impresiona la fuerza que logra Vátslav Nijinsky (1890-1950) en la versión original de *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971). Aquí, el grupo humano adquiere diversas connotaciones simbólicas dependiendo de las cualidades de sus movimientos en bloque o sus subdivisiones y relaciones con los solistas. Cuarenta y seis años después, en 1959, Maurice Béjart (1927-2007) propone, para la misma obra, una brillante gama de configuraciones escénicas en las que los bailarines actúan dentro de una compleja y flexible serie de variantes progresivas de movimiento corporal que desembocan en el éxtasis. Es un manejo magistral de la idea del *crescendo*. Béjart también aplica este recurso en su coreografía (1961) sobre el *Bolero* de Maurice Ravel (1875-1937). Aquí es particularmente interesante la directriz escénica de los solistas a la que paulatinamente se integra el grupo.

En *Ciclo de vida y muerte*, la idea del *crescendo* que se dirige inexorablemente hacia el clímax, está presente en las escenas I. El caos, II. La colectividad ritual, y VI. Rito del resurgimiento. Los gestos corporales que dieron origen a la música de estas escenas son predominantemente circulares y periódicos, con variantes que incorporan gestos espasmódicos con los brazos hacia arriba. El coreógrafo puede aprovechar, en la escena I, a grupos de bailarines moviéndose concéntricamente para representar al océano incierto y misterioso del caos. En la escena III, la relación entre el grupo y el solista es fundamental, ya que aquí se representa a la comunidad humana en torno a un chamán. La escena VI involucra a dos solistas: la pareja humana que renace.

Gestos contrastantes dieron origen a las escenas II. La primera pareja, IV. La disputa, V. El espíritu de la noche. La escena II resulta de la diferencia entre el reconocimiento progresivo de la pareja humana y su danza enérgica de cortejo en la que se incluyen saltos y gestos frenéticos en el hombre así como movimientos circulares en/con la mujer. El choque de grupos humanos en disputa genera la escena IV; aquí los movimientos

son violentos, cortantes, y culminan con gestos de marcha militar. La escena V. El espíritu de la noche, se origina en movimientos de figuras reptantes en la penumbra.

Los conceptos actuales dentro de la danza son sumamente diversificados, pero a mi me interesa la manera en que un relato simbólico, traducido en sonidos musicales, puede cobrar vida escénica por medio de la expresión del movimiento corporal. Para mi propuesta escénica, me atrae la libertad y flexibilidad de movimientos con bailarines descalzos. A principios del Siglo XX, surge la búsqueda de la libertad en la danza con nuevas formas alternativas a la técnica del ballet clásico que dieron origen a la danza moderna. Jacques Baril comenta:

La danza moderna es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento.

Esta danza moderna se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere *hablar con su cuerpo* bailando descalzo. Esto implica para el bailarín de danza moderna, la necesidad permanente de encontrar en sí mismo los principios de una técnica que, como en el caso de la danza clásica, está sujeta a unas reglas. Pero las normas son diferentes. Dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen de la motivación del movimiento.

Un bailarín de danza moderna debe, pues, inventar y reinventar una y otra vez una fraseología del movimiento a fin de que éste conserve siempre su carácter inédito y traduzca el mundo interior del ejecutante.³

La continua ‘invención y reinención de la fraseología del movimiento’, a la que se refiere Baril, ha dado lugar a diferentes concepciones y corrientes. Personalmente, me atrae la búsqueda de la naturalidad y libertad de Isadora Duncan (1878-1927) con sus danzas que evocan la antigüedad clásica. Así mismo, me impacta la poderosa fuerza expresiva y coherencia que logra Martha Graham (1894-1991) en *Night Journey* (1947), sobre Edipo Rey, con música de William Schumann (1910-1992) o *The traitor* (1955) sobre Judas, de José Limón con música de Gunther Schuller (1925).

Según José Limón, la utilización de bailarines descalzos en la danza contemporánea engloba toda una concepción artística y filosófica:

El contacto del pie del bailarín con la tierra le da una significación especial. Los pies son la base, y como las raíces de las plantas, dan al bailarín la sustancia y el alimento de la tierra. El uso de los pies revela la filosofía entera de la danza. La

³ Baril, Jackes, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987, p.13.

verdad es que no hay contraste mayor que el que existe entre el cuerpo humano y el uso de los pies desnudos en la danza contemporánea.⁴

Además, Limón señala varios matices escénicos en el manejo de las manos:

Una de las voces más elocuentes del cuerpo humano es la mano. Su función es completar el movimiento o el gesto general. La mano es el sello sobre la realidad. Un ademán del cuerpo, por más vigoroso que sea, no puede convencer ampliamente a menos que las manos estén de acuerdo con el conjunto. Tampoco puede lograrse que un ademán sobrio o sutil lo sea del todo si las manos no están en perfecta consonancia con el cuerpo. Puede decirse que las manos respiran como los pulmones. La mano se contrae y se ensancha. Puede proyectar movimientos –aparentemente hasta el infinito- o puede recogerlos de nuevo hacia la fuente original dentro del cuerpo. La mano es vocera y árbitro.⁵

Considero que estas ideas van de acuerdo con mi propuesta. Los pies descalzos en los bailarines apoyan la relación ritual entre el ser humano y su entorno. Además, la sensualidad de los pies descalzos resulta fundamental para las escenas II y VI. Ahora bien, los movimientos de las manos pueden aportar elementos expresivos importantes. Por ejemplo, los gestos espasmódicos con las manos hacia las alturas, en la escena III, manifiestan la aspiración progresiva del chamán y la comunidad ritual hacia el éxtasis sagrado.

He explicado los movimientos corporales imaginarios que dieron origen a *Ciclo de vida y muerte* y algunas ideas esenciales que el coreógrafo puede tomar en cuenta. Pero, evidentemente, su punto de vista será sumamente importante para la realización escénica de la obra. También hay que tomar en cuenta que una misma música puede dar origen a planteamientos coreográficos diferentes e igualmente válidos. Según Gil Roman, Maurice Béjart partía de la base de que la danza era “libertad”, “un arte que comunica con el cuerpo y que está cercano a la idea de Nietzsche de destruirse para construirse cada día.”⁶

Mi propuesta en *Ciclo de vida y muerte* surge al relacionar integralmente los seminarios cursados en la maestría. El posgrado brinda un espacio de discusión, investigación y análisis. Me aporta elementos de reflexión sobre mi trabajo creativo.

En la mayor parte de mi producción he trabajado con ideas específicamente musicales con la preocupación de lograr equilibrio formal e instrumental. En *Ciclo de vida*

⁴ Cardona, Patricia, op. cit., p. 37.

⁵ Cardona, Patricia, op. cit., p. 38.

⁶ <http://www.lukor.com/television/08022001.htm>

y *muerte* también existe esta intención pero con otra perspectiva: la de la acción escénica del relato simbólico, su carga emotiva y su significado poético. Al trabajar con una forma establecida, sin ninguna referencia extramusical, me circunscribo a su proceso de evolución histórica. Al componer a partir de la acción escénica, la forma musical surge de la estructura simbólica del relato.

La intuición, es decir, la percepción instantánea de una idea sin la intervención del razonamiento, es importante en mi proceso de creación. Generalmente, al componer, me surge una idea primigenia de manera espontánea. Posteriormente, para desarrollar la idea y plasmarla con claridad, aplico los recursos técnicos, aprendidos en mi oficio como compositor. En *Ciclo de vida y muerte* mi naturaleza intuitiva se conecta inmediatamente con la imaginación poética de procesos rituales que han existido desde siempre. Evito la referencia a alguna época o espacio geográfico en particular para concentrarme en la carga expresiva de las imágenes simbólicas y evocar un espacio mítico de carácter intemporal. Nacer, morir y renacer son parte fundamental de la idea del eterno retorno de lo idéntico. Quiero expresar esta idea por medio de constantes arquetípicas que confluyen dentro de la diversidad cultural. Una de estas constantes, es, por ejemplo, el caos, que está presente en la mayoría de las cosmogonías.

Como latinoamericano, soy el resultado de un complejo proceso histórico de mezcla cultural. Sería absurdo negar mi parte europea, pues el idioma con el que me comunico y el sistema de codificación musical que empleo son europeos. Sin embargo, las condiciones de mi país, México, son muy distintas a las del viejo continente e inciden en mi forma de expresión musical. Vivimos una época con gran diversidad de corrientes musicales. Esto tiene causas multifactoriales que involucran desde aspectos meramente artísticos y psicológicos hasta cuestiones históricas, sociológicas, geográficas, económicas y tecnológicas. Cada forma de hacer música responde a una realidad diferente. Los caminos que tiene actualmente el compositor, en la búsqueda de su propia personalidad, son múltiples. En mi caso, la síntesis de elementos disímolos es substancial. En mi trabajo pueden detectarse influencias tan contrastantes como Debussy (1862-1918), Schoenberg (1874-1951), Stravinsky, Ponce (1882-1948), Revueltas (1899-1940), Scriabin (1872-1915), Prokofiev (1891-1953), Bartók (1881-1945) o Lutoslawski (1913-1994), por mencionar algunas. Probablemente, los ingredientes paradójicos que contienen estas influencias se

filtran, desmenuzan y entrelazan en mi subconsciente para posteriormente surgir como elementos primigenios de una nueva composición. Para poder sacar partido a las ideas germinales recurro al trabajo consciente, cotidiano y disciplinado.

Además de las influencias señaladas, quiero indicar que la vitalidad y variedad de la música latinoamericana del siglo XX ha enriquecido enormemente mi panorama musical. En esta región podemos encontrar personalidades muy ricas y diferenciadas. Compositores como Chávez (1899-1978), Ibarra (1946), Lavista (1943), Enríquez (1926-1994), Gutierrez Heras (1927), Márquez (1950), Ginastera (1916-1983), Camargo Guarneri (1907-1993), o Villa-Lobos (1887-1959), me han enriquecido a través de sus obras, por la solidez de sus propuestas y su forma particular de concebir el fenómeno musical. Así mismo, la música perteneciente a otras tradiciones, como la oriental, ha sido importante para mí.

Tengo una obra para violín y viola que tiene por título *El espacio de lo intangible* (2009), metáfora que intenta expresar un estado introspectivo, meditativo, en el que confluyen Oriente y Occidente. A lo largo de 5 movimientos podemos escuchar resabios de elementos expresivos tan contrastantes como el cromatismo Bartokiano, la salmodia mozárabe, la atonalidad de Schoenberg, el ritmo sesquiáltero de México y la forma sonata. En *Ciclo de vida y muerte* no hay este tipo de referencias culturales, pero si busco la expresión de cierto espacio de confluencia de la diversidad humana. Utilizo un núcleo motivico con tres entidades germinales, que por medio de sus variantes generan toda la trama orquestal de la obra.

En los años recientes, mi tendencia creativa es cada vez mayor hacia el empleo de formas no tradicionales que surgen de la interpretación musical de alguna referencia literaria, plástica o mitológica. Un ejemplo de esto lo tenemos en mi concierto para flauta y orquesta *El jardín de las delicias* (2002), basado en el tríptico pintado por Hieronymus Bosch “El bosque” (1450-1516).

El eclecticismo es recurrente en mi producción. Lo que me importa del sistema armónico que utilizo es que me proporcione una base sólida para jugar con el color. El empleo alternado o combinado de elementos tonales, atonales o modales, es una de las características de mi trabajo. Por ejemplo: mi *Concierto para piano y ensamble de cámara* (1997), está construido con una serie que da unidad y coherencia. También puedo yuxtaponer, en una misma obra, sistemas armónicos diferentes con un resultado

poliestilístico. En mi *Concierto para piano y orquesta No.2* (2004), el primer movimiento es tonal, con estilo romántico; el segundo movimiento es cromático, con sonoridades modernas, disonantes y agresivas; el tercer movimiento es modal y evoca al impresionismo; el cuarto movimiento tiene sabor nacionalista con una combinación entre colores modales y cromáticos.

En *Ciclo de vida y muerte*, busco la unidad de estilo por medio de la yuxtaposición y superposición de recursos armónicos contrastantes: acorde mayor-menor, acordes por cuartas, acordes tonales y bitonales, escalas pentáfonas, escalas modales, *clusters* cromáticos y acordes disminuidos. Es una exploración de las texturas orquestales que surgen de mi percepción subjetiva de procesos rituales y mitológicos.

En gran parte de mi producción conviven un mundo modal y luminoso de carácter contemplativo, lírico, expresivo, cantabile; y un mundo cromático, oscuro, visceral y enérgico. Mi trabajo creativo apunta hacia una síntesis de estos dos mundos. En *Ciclo de vida y muerte*, la busco por medio de la representación musical de los principios opuestos que me plantea el relato simbólico.

En mi proceso de síntesis creativa ha sido fundamental la asimilación consciente y objetiva de distintos lenguajes musicales y su relación con mi realidad subjetiva. El taller de composición que cursé en la licenciatura en la UNAM con Federico Ibarra me ofreció un panorama objetivo de los recursos técnicos. En mis estudios de posgrado, me propuse la creación de una obra interdisciplinaria en la que pudiera relacionar sistemáticamente el bagaje técnico con mi percepción subjetiva de procesos rituales.

Considero que es importante lograr, de acuerdo con la propia personalidad, un equilibrio entre los elementos objetivos y subjetivos. Como comentaba antes, puedo echar mano de elementos tonales, atonales o modales. Desde mi punto de vista, ningún sistema armónico es mejor que otro ya que cada cual me ofrece distintas posibilidades para expresar mi interioridad emotiva y sensual.

Quiero cerrar este capítulo con una reflexión de Alberto Ginastera. Comparto su idea de asimilación de un sistema en función de las necesidades espirituales de su impulso creador:

...el problema dodecafónico se fue planteando y resolviendo dentro de mí, no por influencias exteriores de procedimientos en boga en Europa, sino por fuertes demandas espirituales. Con el andar del tiempo ellas se plasmaron dentro

de mí y renacieron, no como fenómeno objetivo de asimilación técnica sino como manifestación subjetiva de una necesidad interior. Es ésta la única manera como yo concibo la transformación de los principios técnicos: como una necesidad imperiosa y espiritual del impulso creador.⁷

⁷ Suarez Urtubey, Pola, *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972, p.44.

II. Argumento del ballet

El argumento es el siguiente:

I. El caos.

El caos es un océano primordial e infinito en el que nada se define claramente. Antes de la creación, los tiempos, los espacios, la materia y el espíritu se mezclan en una masa informe, abigarrada, caliente y fría al mismo tiempo, con destellos fosforescentes y zonas de oscuridad. A intervalos, surgen manotazos de un brazo informe y gigantesco que se sumerge en las profundidades, y que poco a poco crece hasta alcanzar una densidad inconmensurable. Posteriormente, ese océano fangoso se diluye y se difumina rápidamente hasta perderse.

II. La primera pareja.

La escena se ilumina poco a poco. En una esquina, se asoma un hombre y se introduce al escenario. Inicialmente, está agachado y observa con curiosidad todo lo que le rodea. Cuando se incorpora, en la esquina opuesta se asoma una mujer. La mujer camina lentamente hacia el centro, mientras que el hombre la observa estupefacto. El Hombre y la mujer se quedan parados a cierta distancia. Se acercan y se tocan con timidez. Súbitamente, la mujer comienza una danza e incita a bailar al hombre. Los dos bailan hasta el éxtasis. Al bailar se juntan, se toman de las manos, se separan, se vuelven a juntar, se besan y se aman.

III. La colectividad ritual.

Esta escena se refiere a la experiencia sensorial y mística de la colectividad humana en torno a dos ceremonias: la *ceremonia del fuego* y el *vuelo mágico*. Aquí es importante la figura del *chamán* como guía espiritual e intermediario entre los hombres y los poderes sobrenaturales. La palabra chamán viene del idioma tungu, de Siberia, *xaman* o *schaman*, que es el personaje que posee el conocimiento. *Schaman* se deriva del verbo *scha*, saber. La raíz original viene del sánscrito *Shramana*, que significa ser iluminado. Los chamanes según Mircea Eliade “se distinguen del resto de la comunidad por la intensidad de su

experiencia religiosa: viven lo sagrado de una manera más profunda y personal que los otros”.⁸

En la primera parte de la escena, el chamán se encuentra al centro, junto a una hoguera, rodeado por el círculo comunitario. Es la ceremonia del fuego. Todos están sentados con la cabeza inclinada hacia abajo entre las manos. Súbitamente, el chamán entra en trance, y realiza movimientos bruscos repentinos con su cabeza. Se incorpora y empieza a caminar alrededor del fuego, mueve los brazos hacia las alturas, a ambos lados, cada vez con mayor fuerza. El fuego se hace más intenso o decrece de acuerdo con el movimiento de los brazos. La comunidad, poco a poco, incorpora la cabeza y se une, con los brazos arriba, a las manifestaciones frenéticas. Este proceso culmina en gritos de éxtasis con el fuego en su máxima potencia.

La segunda parte de la escena corresponde al ‘vuelo mágico’. Después del éxtasis explosivo de la ceremonia del fuego, el escenario se oscurece repentinamente, para un momento después iluminarse hasta alcanzar una tenue penumbra. El fuego en el centro se ha reducido a su mínima intensidad y ahora se observan varios fuegos pequeños. Todos están sentados con la mirada perdida en el infinito en estado de catarsis. La escena se vuelve a oscurecer quedando solamente el brillo de los fuegos. Paulatinamente, se ilumina el centro mientras que alrededor todo es penumbra. El chamán comienza a levitar y salen brillos fosforescentes de su cuerpo. Posteriormente, vuelve a tierra y todo se oscurece.

IV. La disputa.

El escenario se ilumina súbitamente con una potente luz rojiza. Inmediatamente, a ambos lados, surgen dos grupos armados que disputan y chocan sus escudos, cada vez con más violencia hasta que un grupo vence, saca del escenario al otro y comienza a bailar una danza frenética y triunfal. Surge otro grupo que se une a la danza hasta llegar al paroxismo. Súbitamente, todos se empiezan a pelear entre sí. Sorpresivamente, de la parte posterior, sale un nuevo grupo y rápidamente aniquila a los danzantes al ritmo de una marcha siniestra. Posteriormente a la matanza, el último grupo agresor se alinea en la parte frontal del escenario y muestra algunas cabezas decapitadas. La música de la marcha continúa brevemente hasta que se cierra el telón.

⁸ Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 90.

V. El espíritu de la noche.

La primera parte de la escena representa la noche misteriosa de la muerte. El escenario está iluminado por una luz azulosa que deja muchos espacios en la penumbra. Se arrastran algunas figuras irreconocibles que están vestidas de negro o blanco. A lo lejos, se escucha el leve tañido de campanas. Las figuras reptan y se levantan, vuelven a arrastrarse, se separan, salen y entran del escenario. Sus sombras se proyectan en las paredes y en lienzos blancos. Las figuras también pueden vislumbrarse a través de los lienzos, al proyectarse la luz de pequeñas fogatas. El caos vuelve a presentarse, brevemente, al final de la escena.

VI. Rito del resurgimiento.

La parte central se ilumina paulatinamente. Un hombre y a una mujer están entrelazados como si fueran una especie de huevo. Lentamente, conforme la luminosidad crece, empiezan a mover sus brazos, piernas y cabezas hasta separarse, incorporarse y tomarse de las manos.

II. *Ciclo de vida y muerte, el eterno retorno de lo idéntico.*

Ciclo de vida y muerte se basa en un relato que imaginé para representar la idea del eterno retorno de lo idéntico por medio de representaciones arquetípicas recurrentes en el ser humano. Me interesa establecer un tiempo primordial de carácter mítico que comienza con el caos precosmogónico. Mircea Eliade considera que en las imágenes míticas las ideas de la vida, la muerte y el renacer en un ciclo continuo de renovación eterna son fundamentales. Eliade relaciona lo anterior con el “caos psíquico” y el “caos precosmogónico”:

El caos psíquico tiene su valor, en el horizonte de la espiritualidad arcaica, como réplica del “caos precosmogónico”, el estado amorfo e indescifrable que precede a cualquier cosmogonía., *el regreso simbólico al caos equivale a preparar una nueva creación, sea cual fuere el nivel de manifestación.*⁹

Las representaciones arquetípicas están presentes en todas las culturas a lo largo de la historia y son una expresión de la energía interior del ser humano que se expresa a través de mitos, símbolos, imágenes, metáforas o alegorías. La palabra arquetipo es de origen griego y su etimología se compone de *arjé*, fuente, principio u origen, y *typos*, impresión o modelo. De acuerdo con esto, el diccionario nos señala que el arquetipo es el patrón del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan. Carl Gustav Jung (1875-1961) introdujo el término ‘arquetipo’ en el ámbito de la psicología y el psicoanálisis. Jung señala que “*Los arquetipos son formas típicas de comportamiento que al volverse consciente aparecen como representaciones, como todo lo que se convierte en contenido de la consciencia.*”¹⁰. En los capítulos I y IV de *Arquetipos e inconsciente colectivo* Jung considera que los arquetipos yacen en el inconsciente y que se manifiestan de manera simbólica en nuestra consciencia a través de las ‘representaciones arquetípicas’. De esta manera, Jung plantea una diferencia muy clara entre ‘arquetipo’ y ‘representación arquetípica’:

El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada consciencia individual en que surge.¹¹

⁹ Eliade, *Mitos sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 98.

¹⁰ Jung, Carl Gustav, *La Dinámica de lo Inconsciente*, Madrid, Trotta, 2004, Vol. 8, p. 227.

¹¹ Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970, p. 12. En la nota 4 de pie de página de esta cita, Jung indica: “Para ser exactos, debemos distinguir entre “arquetipo” y “representaciones arquetípicas”. El arquetipo en sí representa un modelo hipotético, no intuible, como el patrón de comportamiento de la biología. Para este punto véase el capítulo IV de este libro”.

Las representaciones arquetípicas que nos transmite lo inconsciente no deben confundirse con el *arquetipo en sí*. Son imágenes que varían de muchos modos remitiendo a una forma primordial, en sí *no intuible*. Ésta se caracteriza por ciertos elementos formales y ciertas significaciones fundamentales que sólo se pueden aprehender aproximadamente.¹²

En la siguiente cita Jung introduce un nuevo término: el ‘mitologema’:

Hay que tener siempre consciencia de que lo que entendemos por “arquetipo” es irrepresentable, pero tiene efectos merced a los cuales son posibles sus manifestaciones, las representaciones arquetípicas. Una situación totalmente semejante encontramos en la física, cuyas partículas mínimas son en sí irrepresentables pero tienen efectos de cuya naturaleza puede derivarse cierto patrón. Una construcción de este tipo corresponde a la representación arquetípica, el llamado tema o mitologema.¹³

El ‘mitologema’ y el ‘mito’ son conceptos íntimamente relacionados. De manera muy general, se puede decir que el mito es la respuesta al mitologema. El mitologema es la pregunta existencial que se plantea el ser humano y que el mito responde a través de un relato simbólico. La palabra mito se deriva del griego *mythos* que significa palabra o historia. El mito generalmente es una historia que sucede durante un tiempo primordial y que se refiere a acontecimientos que se repiten periódicamente.

¹² Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, pp. 195, 196.

¹³ Jung, *op. cit.*, p. 197.

IV. Forma

Forma cíclica

La forma de *Ciclo de vida y muerte* está determinada por el relato simbólico. Las seis escenas, en su conjunto, constituyen una forma cíclica que comienza en la escena I, y finaliza en la escena V. La escena VI es el inicio de un nuevo ciclo (Fig.1):

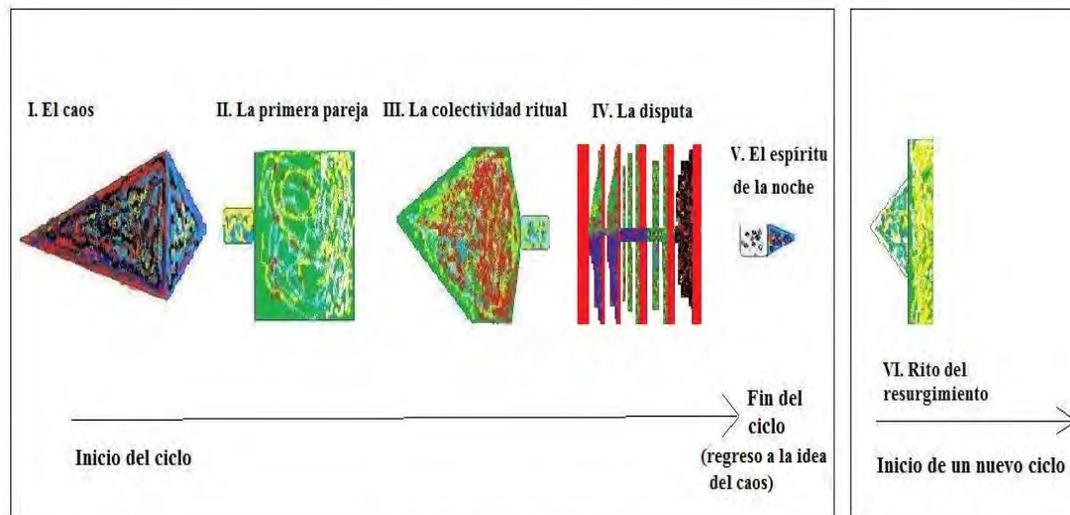


Fig.1. *Ciclo de vida y muerte*. Forma cíclica.

Un ciclo es algo que se repite periódicamente. Su raíz etimológica viene del latín *cyclus*, y ésta del griego *kýklos*, círculo, rueda, que a su vez surge del indoeuropeo *Kwel*, girar. En una construcción cíclica, hay elementos recurrentes y contrastantes que se articulan integralmente en la forma total. Las escenas I y V contienen los mismos componentes que simbolizan la oscuridad del caos. El contraste luminoso se establece en las escenas II y VI, con el encuentro de la pareja humana. Las escenas III y IV plantean un nuevo contraste entre el éxtasis ritual y la violencia guerrera.

V. Elementos del lenguaje musical y orquestal

Materiales esenciales

Los materiales musicales más importantes, en torno a los que se integra el discurso musical y que pueden generar otros elementos, son los siguientes:

- Motivo del caos y acorde del caos
- Motivos del hombre y la mujer
- Acorde de Sol bemol mayor

Motivo del caos y acorde del caos

Estos elementos representan la oscuridad del principio primigenio. Están contruidos con las mismas notas (Mib, La, Re, Fa, Sol b). Se encuentran en la escena I y al final de la escena V. El motivo del caos es rítmico-melódico y tiene dos partes (Fig.2):

Motivo del caos

Motivo del caos (parte 1)
(compases 2 a 5)

Motivo del caos (parte 2)
(compases 10 a 13)

Fig.2. Escena I. Motivo del caos.

El motivo del caos genera otros elementos, que pueden tener un significado nuevo, por medio de variación rítmico-melódica, fragmentación y cambios en el color. Este procedimiento contribuye a la unidad de la forma total.

El acorde del caos resulta de la superposición de un acorde por cuartas y el acorde mayor-menor (Fig. 3):

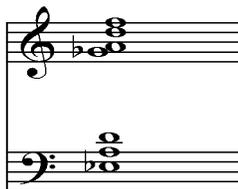


Fig.3. Escena I. Acorde del caos.

Motivos del hombre y la mujer

Los motivos del hombre y la mujer se encuentran en las escenas II y VI. El motivo del hombre es rítmico, el motivo de la mujer es melódico (Fig.4):

Clar.
I-II

**Motivo del hombre
(compases 4,5)**

Solo
VI. I

**Motivo de la mujer
(compases 10,11)**

Fig.4. Escena II. La primera pareja. Motivos del hombre y la mujer.

Acorde de Sol bemol mayor

Este acorde se emplea al final de las escenas II y VI para representar la luminosidad del encuentro de la pareja humana (Fig.5):



Fig.5. Escenas II y VI. Acorde de Sol b mayor.

Textura

Etimológicamente, ‘textura’ es lo que está construido o tejido (del latín *texere*, tejer, construir; y *tura*, acción, resultado). La textura es el resultado sonoro de la disposición, características y jerarquías internas de los elementos que integran el discurso musical. La textura musical puede tener diversos grados de complejidad y variantes de color, densidad, intensidad o transparencia. Tradicionalmente, la perspectiva melódica es la que determina las cuatro texturas básicas: monofónica (una sola melodía), homofónica (melodía y acompañamiento), polifónica (varias melodías), heterofónica (variación simultánea de una misma melodía).

Diversos compositores han ampliado el concepto de textura al explorar nuevas relaciones entre los elementos musicales. La textura, más que ser el “ropaje” de la melodía, puede tener un papel mucho más importante en la estructura musical. Wagner (1813-1883), por ejemplo, en el *Preludio a El oro del Rin*, se aparta del concepto tradicional y se sirve de una constante armónica y variables en el color, densidad e intensidad de la textura orquestal. Stravinski (1882-1971) en *La consagración de la primavera* y en *Petrushka* utiliza texturas orquestales que pueden fragmentarse, yuxtaponerse o superponerse. Este último recurso también lo encontramos en *El mandarín maravilloso de Bartók* (1881-1945) o en *Planos de Silvestre Revueltas* (1899-1940). Debussy (1862-1918), en *El mar*, diseña texturas orquestales que cambian de color, densidad e intensidad al variar la organización y cualidades de los elementos empleados. Ligeti (1923-2006), en *Atmósferas*, establece tejidos polifónicos (micropolifonía) que dan por resultado una textura general y crea “tapices de sonido”. Penderecki (1933), en la *Trenodia para las víctimas de Hiroshima*,

articula un lenguaje musical con los contrastes de textura que se pueden obtener, principalmente, con *clusters* cromáticos de diversas densidades en un ensamble de 52 cuerdas.

En *Ciclo de vida y muerte*, los componentes musicales (lenguaje armónico, orquestación, ritmo y melodía) se relacionan integralmente para generar las texturas orquestales características de cada escena con atributos específicos de color, densidad, intensidad, movimiento y carácter.

El color define la percepción general del ambiente sonoro de cada escena. Depende principalmente del planteamiento armónico y la orquestación. La palabra color viene del latín antiguo *colos* y este a su vez del indoeuropeo *Kel-os*, 'lo que cubre'. La densidad se refiere a que tan pesada, espesa, ligera o transparente es la textura. El manejo de la dinámica determina la intensidad. La organización de los elementos musicales en el tiempo depende del ritmo. La disposición horizontal de los sonidos de acuerdo con su altura define patrones melódicos característicos que inciden en el entramado de la textura. El carácter es una resultante general que ubica las características expresivas de la acción escénica.

Lenguaje armónico

Utilizo libremente los acordes de acuerdo con su color y posibilidades de contraste. Los dos acordes más importantes son el acorde del caos y el acorde de Sol bemol mayor. Se encuentran al principio y al final de la obra (Fig.6):

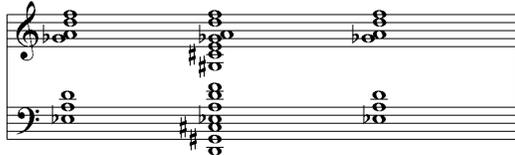


Fig.6. Acordes importantes.

Entre estas dos entidades fundamentales, establezco diversos contrastes por medio de acordes por cuartas, acordes disminuidos, acordes mayores y menores, *clusters*, colores resultantes del empleo de escalas modales o pentáfonas, acordes bitonales. La indefinición tonal y oscuridad del acorde del caos resuelve, después de un largo recorrido, a la

estabilidad y luminosidad del acorde de Sol bemol mayor. En la Fig. 7 presento un resumen de la construcción armónica de cada escena:

I. El caos



Acorde del caos

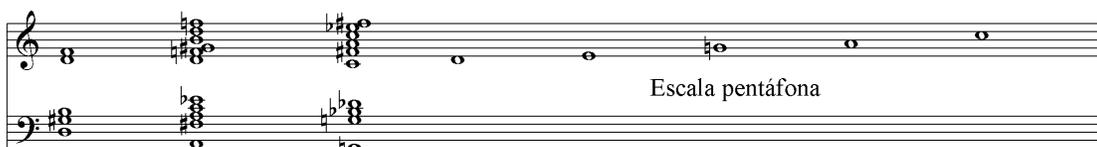
II. La primera pareja



Acordes por cuartas

Acordes de 7a disminuida, acordes mayores y menores.

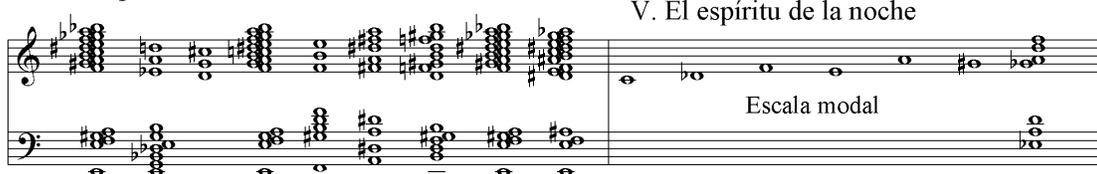
III. La colectividad ritual



Escala pentátona

Acordes de 7a disminuida

IV. La disputa



Clusters, acordes de 7a disminuida y acordes por cuartas.

V. El espíritu de la noche

Escala modal

Acorde del caos

VI. Rito del resurgimiento



Acordes mayores y menores, acordes disminuidos, acordes bitonales. Resolución a Sol bemol mayor.

Fig.7. Resumen armónico.

El resumen muestra las siguientes posibilidades:

- Estructura armónica constante para obtener un color homogéneo en una escena completa o en una sección. Esta tarea la pueden realizar el acorde del caos, los acordes de séptima disminuida, la escala pentáfona o la escala Do, Reb, Fa, Mi, La, Sol # (escenas I, III y V).
- Contraste súbito entre una sección construida con acordes por cuartas, y otra en la que el acorde de séptima disminuida, en diferentes transposiciones, es preponderante y se yuxtapone con acordes menores y mayores (escena II).
- Contrastes crudos, violentos y disonantes por medio de la yuxtaposición y superposición de distintos acordes: *clusters*, por cuartas, séptima disminuida (escena IV).
- Variación progresiva del color al emplear acordes menores y mayores, acordes disminuidos, acordes bitonales y su resolución a Sol bemol mayor. (escena VI).

La densidad armónica la puedo variar, principalmente, por medio de la superposición de transposiciones de un mismo acorde o de entidades distintas. Asimismo, obtengo variantes de densidad al duplicar notas del acorde o agregar terceras. Las diferencias de densidad provocan variantes en el color y significado de los acordes, por ejemplo: al inicio de la escena II, los acordes por cuartas tienen una sonoridad diáfana y transparente, sin bajo, mientras que en las texturas densamente cromáticas de la escena IV, los acordes por cuartas tienen una sonoridad agresiva.

Mi tendencia general en el lenguaje armónico es a la interacción entre un mundo cromático áspero, oscuro y disonante y un mundo modal de carácter más lírico, melódico y luminoso. Estas características están presentes en *Ciclo de vida y muerte*, ya que las entidades armónicas se disponen de acuerdo al proceso dialéctico entre fuerzas antagónicas y primordiales.

Procedimientos orquestales

En este apartado explico la construcción orquestal de acuerdo con dos ideas básicas:

- Densidad de la textura orquestal
- Contrastes en el color orquestal, dinámica, *tempo* y carácter.

Empleo una orquesta grande con maderas a tres. La instrumentación es la siguiente: piccolo, 2 flautas, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes en Sib, 1 clarinete bajo en Sib, 2 fagots, 1 contrafagot, 4 cornos en Fa, 3 trompetas en Sib, 3 trombones, 1 tuba, arpa, timpani, 4 percusionistas (tam tam, maracas, güiro, triángulo, caja china, vibráfono, marimba, campanas tubulares, tambor militar, tambor tenor, congas, bongós, gran casa, djembé, 4 rototoms, platillos de choque, platillos suspendidos, plato chino), cuerdas.

Densidad de la textura orquestal

Desde este punto de vista aplico tres conceptos básicos:

- *Crescendo* orquestal
- Contrastes súbitos de textura
- Textura contrapuntística homogénea.

***Crescendo* orquestal**

En las escenas I, III y VI, se emplea el *crescendo* orquestal, que puede construirse con constantes armónicas y variables de textura (escenas I y III); o por medio de una textura contrapuntística (pasacalle) que culmina en bloques instrumentales superpuestos (escena VI).

Contrastes súbitos de textura

Los contrastes súbitos de textura, en las escenas II y IV, se obtienen por medio de la yuxtaposición o superposición de elementos con distintas densidades.

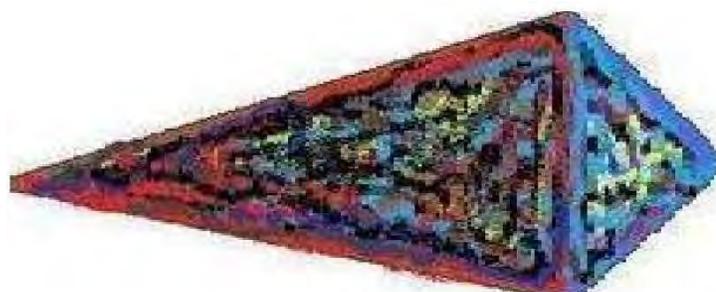
Textura contrapuntística homogénea

La textura contrapuntística homogénea se emplea en la primera parte de la escena V (compases 1 a 23). Aquí aparece un canon entre las cuatro familias instrumentales con un color modal homogéneo en el que se evitan los grandes contrastes.

Ejemplos

Escena I. El caos (*Crescendo* con constante armónica y variable de textura).

El motivo y el acorde del caos son parte de un tejido orquestal en *crescendo* hasta el clímax. La tensión alcanzada se difumina brevemente (Fig.8):



Crescendo hasta el clímax
con el motivo del caos.
(Compases 1 a 44)

Difuminación con el motivo
del caos y *glissandi* de armónicos.
(Compases 45 a 54)

Fig. 8. Escena I. El caos.

El acorde del caos es una constante. Se exploran tres posibilidades en el diseño de la textura:

- 1) El motivo del caos se fragmenta e interactúa con otros motivos en una textura contrapuntística siempre en movimiento, principalmente en cuerdas y maderas (compases 1 a 25). Las percusiones se integran al tejido orquestal.
- 2) Superposición del motivo y el acorde del caos en bloques instrumentales con gran densidad. Predomina la sonoridad de los metales. El movimiento tiende a frenarse (compases 26 a 44). Transposición del acorde del caos $\frac{1}{2}$ tono descendente (Fig. 9):

Superposición

Acorde de El caos Transposición Acorde de El caos y su transposición

Fig.9. Escena I. Acorde del caos y su transposición.

- 3) Difuminación en una textura diáfana y transparente, al entrelazarse el motivo del caos en las cuerdas y las maderas con *glissandi* de armónicos (compases 45 a 54).

Escena II. La primera pareja (Contrastes súbitos de textura).

En la escena II, se introducen los motivos del hombre y la mujer en una primera sección breve y diáfana (compases 1 a 23). La segunda sección (compases 24 a 111) es una danza enérgica que contrasta súbitamente. Los motivos del hombre y la mujer se fragmentan y se yuxtaponen en bloques instrumentales de distintas densidades (Fig.10):



Fig. 10. Escena II. La primera pareja.

En la mayor parte de la escena, el motivo del hombre se encuentra en los alientos y en las percusiones, mientras que el motivo de la mujer está en las cuerdas (compases 1 a 82). Al final de la escena, los dos motivos aparecen superpuestos en alientos, cuerdas y percusiones hasta culminar con el acorde de Sol b mayor en *tutti* (compases 83 a 111).

Escena III. La colectividad ritual (*Crescendo* con constante armónica y variable de textura).

La colectividad ritual está dividida en dos partes: la ceremonia del fuego y el vuelo mágico (Fig.11):

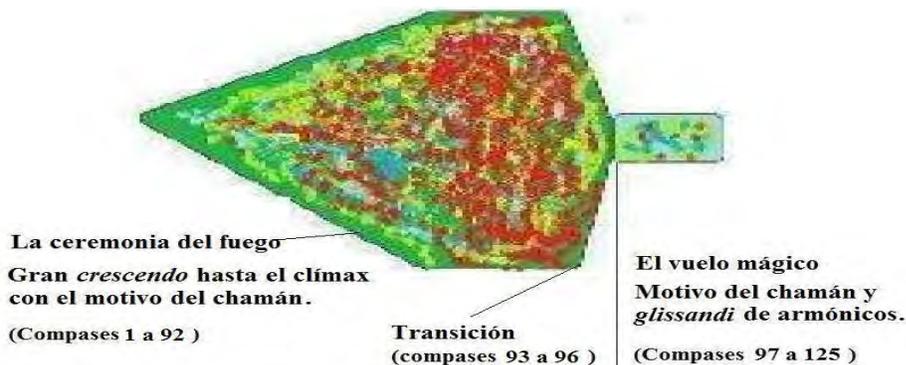


Fig. 11. Escena III. La colectividad ritual.

La ceremonia del fuego es un *crescendo* orquestal que culmina en *tutti* (compases 1 a 92). Se utiliza el acorde de séptima disminuida como constante. En el clímax (compases 89 a 92), se superponen las transposiciones de este acorde (Fig. 12):

The figure shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first measure shows a diminished 7th chord (A7b9) in both staves. The second and third measures show the same chord transposed to different positions, with some notes in the bass staff being marked with a flat (b) and a sharp (#).

Acorde de 7a. disminuida Superposición de transposiciones del acorde de 7a. disminuida

Fig. 12. Escena III. Acorde de 7ª. disminuida y superposición de sus transposiciones.

Como melodía principal se emplea el motivo del chamán. Este elemento es una variante del motivo del caos. (Fig. 13):

Motivo del chamán

The notation shows a single staff in treble clef. It begins with a double bar line and the marking 'Cor. Ing.'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a dynamic marking of *f* (forte) below the staff.

Fig. 13. Escena III. Motivo del chamán en la ceremonia del fuego (compases 7 a 10).

Las familias instrumentales se introducen paulatinamente. Primero las percusiones; luego las cuerdas, con el motivo de la comunidad ritual (Fig.14); posteriormente las maderas y los metales, con el motivo del chamán, y con el motivo de los gestos de éxtasis del chamán (Fig.15).

The notation shows a single staff in treble clef. It begins with a double bar line and the marking 'VI. II'. The melody consists of a few notes, with a dynamic marking of *p* (piano) below the staff.

Motivo de la comunidad ritual

Fig. 14. Escena III. Motivo de la comunidad ritual (compases 5 a 7).

Fl. I-II
Ob. I-II
Clar. I-II

Motivo de los gestos de éxtasis del chamán

Fig. 15. Escena III. Motivo de los gestos de éxtasis del chamán (compás 14).

Estas entidades surgen del motivo del caos y se vuelven cada vez más densas hasta alcanzar el clímax, en el que se agregan tres gritos masivos. Las percusiones siempre están presentes. Después del clímax, hay una pequeña transición en la que disminuye la densidad orquestal. La segunda parte de la escena es sutil y transparente. Aquí surge el motivo del chamán en vuelo mágico con un color pentáfono y un tejido de *glissandi* de armónicos (Fig.16):

VI. I

Motivo del chamán en vuelo mágico

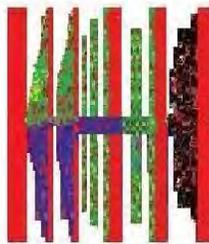
Fig. 16. Escena III. Motivo del chamán en vuelo mágico (compases 104 a 106).

Escena IV. La Disputa (Contrastes súbitos de textura).

Esta escena está construida con la yuxtaposición y superposición de elementos, así como contrastes súbitos de textura (Fig.17). En su primera sección se utilizan un *cluster* (compases 1 a 10) y dos motivos que representan a los grupos humanos en disputa. En la sección final, aparece el motivo de la marcha siniestra que se impone sobre los otros en un *crescendo* orquestal que culmina en *cluster*.

Yuxtaposición y superposición de un *cluster* y de dos motivos que representan a los grupos humanos en disputa.

(Compases 1 a 89)



Aparece el motivo de la marcha siniestra que se impone en un crescendo que culmina en *cluster*.

(Compases 90 a 131)

Fig. 17. Escena IV. La disputa.

Los motivos que representan a los grupos humanos en disputa (Fig.18) surgen del motivo del caos.

	<p>Motivo del primer grupo en disputa</p>	<p>Escena IV. La disputa (compases 11 a 14)</p>
	<p>Motivo del segundo grupo en disputa</p>	<p>Escena IV. La disputa (compases 15,16)</p>

Fig. 18. Escena IV. Motivos de los grupos humanos en disputa.

El motivo de la marcha siniestra (Fig.19), anuncia la aniquilación total:

Fig. 19. Escena IV. Motivo de la marcha siniestra (compases 91, 92).

Escena V. El espíritu de la noche (Textura homogénea en canon y regreso a un material anterior).

Contiene dos secciones: la noche misteriosa de la muerte y el regreso al caos (Fig. 20). La primera sección tiene variantes del motivo del caos en una textura homogénea en canon sobre la escala Do, Reb, MI, Fa, La, Sol #. (Fig.21).

En la segunda sección, el motivo del caos vuelve a presentarse dentro de su tejido original con su oscuro color primigenio (Fig.22).



Fig. 20. Escena V. El espíritu de la noche.

Fig. 21. Escena V. Canon en los violines (compases 1 a 5).

Fl. I-II
Ob. I-II
Cor. Ing.
Clar. I-II
Clar. Bajo
Fgt. I-II

Motivo del caos

Motivo del caos

Fig. 22. Escena V. Regreso al caos (compases 24 a 27).

Escena VI. Rito del resurgimiento (Pasacalle en *crescendo*).

La escena VI es un *crescendo* orquestal a la manera de un pasacalle (Fig.23). Variantes de los motivos del hombre y la mujer se superponen a un *ostinato* melódico con tratamiento contrapuntístico (el ostinato es una nueva variante del motivo del caos) (Fig.24). En el clímax, los motivos del hombre y la mujer se superponen en bloques de las diferentes familias orquestales. Se yuxtaponen colores modales y cromáticos que desembocan en acordes bitonales que resuelven en el acorde de Sol bemol mayor.

Crescendo orquestal a la manera de un pasacalle. Variantes de los motivos del hombre y la mujer se superponen a un *ostinato* melódico con tratamiento contrapuntístico.
(Compases 1 a 25)

Climax en *tutti*
Los motivos del hombre y la mujer se superponen en bloques orquestales.
(Compases 26 a 46)

Fig. 23. Escena VI. Rito del resurgimiento

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Piccolo:** Resting.
- Fl. I-II:** Features a melodic motif starting with a *p* dynamic, followed by a *mf* section, and ending with a *p* dynamic. The motif is enclosed in a box labeled "Motivo de la mujer".
- Ob. I-II:** Resting.
- Cor. Ing.:** Resting.
- Clar. I-II:** Resting.
- Clar. Bajo:** Plays a low, sustained note with a *pp* dynamic.
- Fgt. I-II:** Plays a rhythmic pattern with triplets and a *p* dynamic.
- Cfgt.:** Resting.
- Cor. I-II:** Resting.
- Cor. III-IV:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic, marked with a Roman numeral IV.
- Trpt. I-II, III:** Resting.
- Trb. I-II:** Resting.
- Trb. III Tuba:** Resting.
- Timpani:** Resting.
- Perc. I:** Plays a rhythmic pattern with triplets, marked with a *p* dynamic. The part is labeled "Maracas".
- Perc. II:** Plays a rhythmic pattern with triplets, marked with a *pp* dynamic. The part is labeled "Tam tam".
- Perc. III:** Plays a rhythmic pattern with triplets, marked with a *p* dynamic. The part is labeled "Triángulo".
- Perc. IV:** Resting.
- VI. I:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic.
- VI. II:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic.
- Vla.:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic.
- Vc.:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic.
- Cb.:** Plays a sustained note with a *pp* dynamic, marked "pizz.". The string parts are enclosed in a box labeled "Ostinato en contrapunto".

Fig.24.Escena VI. Fragmento de pasacalle (compases 1 a 6).

Contrastes en el color orquestal, dinámica, *tempo* y carácter

En este apartado me refiero a los recursos del color orquestal, manejo de la dinámica y *tempo* para lograr el ambiente sonoro y carácter expresivo de cada escena. En la figura 25 se presenta un diagrama general de los contrastes de carácter:

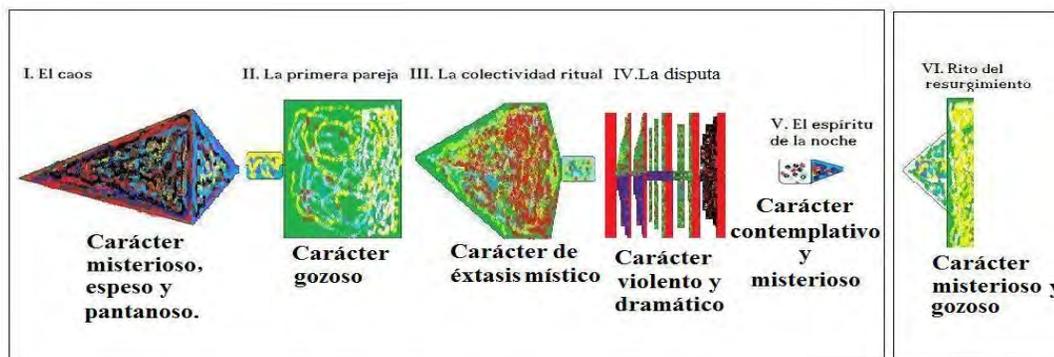


Fig.25. Diagrama general de los contrastes de carácter

Para el entorno misterioso, espeso y pantanoso en la escena I. El caos, es fundamental el tejido contrapuntístico en la región grave con el contrafagot, los fagots, el clarinete bajo, los clarinetes, y las notas largas en los cuernos, los violonchelos y los contrabajos. El tam tam apoya en *pp* la oscura profundidad de este océano primordial. Sobre este tejido se dispone una melodía primigenia (motivo del caos) que surge en *p*, en el registro medio, se conforma poco a poco y extiende su registro en las cuerdas, las maderas y los metales hasta alcanzar el *tutti* en *ff* (compases 2 a 41). Los destellos fosforescentes se obtienen con la caja china, las maracas, el triángulo y *glissandi* de armónicos en las cuerdas. Los timbales y la gran cassa apoyan rítmicamente la región grave. El vibráfono, agrega resonancias armónicas.

El caos contiene un ente que da eventuales manotazos y provoca un oleaje incierto. El motivo de esta entidad, en los registros medio y agudo, siempre aparece en las maderas y los violines en *mf* y *f* (compases 8, 14, 18, 24, 25). Su última presentación se encuentra en los violines (compás 44).

En la escena II. La primera pareja, se busca un contraste luminoso con el caos por lo que se evita, inicialmente, la región grave. Los motivos del hombre y la mujer se presentan en instrumentos solistas (motivo del hombre en los clarinetes, compases 4, 5) (motivo de la mujer, en el violín compases 10, 11). El empleo de solistas resalta el encuentro de la pareja

humana. Escogí el clarinete para representar al hombre porque su timbre y articulación típica son apropiados para el carácter rítmico de este motivo. En cambio, la sonoridad sensual de un violín solista es perfecta para el carácter del motivo de la mujer.

Posteriormente, en la danza enérgica de la pareja humana, los motivos del hombre y la mujer actúan en bloques yuxtapuestos de las tres familias instrumentales, apoyados por las percusiones y finalizan con la superposición de los dos motivos en *tutti*. La interacción y superposición de los bloques instrumentales en *f*, *ff* y *fff* dan la pujanza sonora que necesito para representar el éxtasis gozoso.

La escena III. La colectividad ritual, requiere de la transformación progresiva de un carácter hipnótico, misterioso, a media luz, hasta el éxtasis místico de la multitud que rodea al chamán y su posterior catarsis en la penumbra del vuelo mágico. La intensificación progresiva de la dinámica de *p* a *fff* y el contraste final en *p*, *mf*, *p* son fundamentales. Así mismo, es importante la expansión gradual del registro medio hasta alcanzar un registro de 5 octavas. Ya que el tambor es uno de los símbolos del chamán, las percusiones funcionan como un eje rítmico al cual se engarzan los demás elementos en un *crecendo* inexorable hasta llegar al clímax. Las maderas y los cornos, inicialmente, actúan como solistas y posteriormente, funcionan en grupos y/o con los metales apoyados por las cuerdas para simbolizar los espasmos de éxtasis del chamán y la comunidad. El *tutti* con la sonoridad predominante de los metales representa el fuego al rojo vivo. Las cuerdas, además de apoyar en determinados momentos a los alientos, presentan el motivo de la comunidad ritual (a partir del compás 3) y lo desarrollan hasta el clímax. El motivo del grito masivo (compases 78, 84) agrega un timbre nuevo que redondea el final de la ceremonia del fuego.

La ingravidez fosforescente del vuelo mágico del chamán en la penumbra se obtiene por medio de la melodía pentáfona engarzada entre los *glissandi* de armónicos y la acción de las percusiones en *p* (compases 103 a 125).

Para expresar el carácter violento y dramático en la escena IV. La disputa, utilizo *tutti* masivos, ásperos y contundentes (por ejemplo: compases 1 a 10, 119 a 131) que pueden ser breves y cortantes para simbolizar el choque con los escudos (por ejemplo: compases 30 y 31). Se abarca un registro amplio de 5 octavas. Predominan las dinámicas en *f*, *ff* y *fff*. La armonía tiene un diseño altamente disonante, rico en *clusters* cromáticos y acordes por cuartas. Los alientos en bloque simbolizan al grupo humano que avasalla al

otro grupo en las cuerdas. Las percusiones en su conjunto apoyan rítmicamente. Los metales y las percusiones a ritmo de marcha en *crescendo* hasta el *tutti* masivo en *cluster* en *fff*, simbolizan al último grupo agresor, siniestro y aniquilante.

La escena V. El espíritu de la noche plantea, en su primera parte, una sonoridad translúcida de tipo contrapuntístico. Es de carácter contemplativo, estático y elegíaco. Es el limbo de la muerte. Se evitan las grandes densidades y los contrastes violentos (compases 1 a 23). Se establece un canon por aumentación en los violines al que se le agregan las campanas tubulares, los cornos y las maderas. La dinámica general es en *p*. Las maderas y los cornos actúan como solistas que alcanzan el *mf*, y enriquecen el tejido contrapuntístico. El arpa y el vibráfono se encargan de las resonancias armónicas. Se evitan los metales pesados (trompetas, trombones y tuba).

En la segunda parte de la escena V (compases 24 a 35), se cita brevemente la oscura sonoridad del caos a la que se le agregan, al final (compases 30 a 35), el arpa y las campanas tubulares como variantes de color orquestal que no estaban en la sonoridad original.

La escena VI. Rito del resurgimiento, presenta la transformación gradual de un color oscuro y misterioso en *p* hasta la plenitud de un *tutti* luminoso en *ff*. Los motivos de la mujer (en el registro medio) y el hombre se encuentran inicialmente en las maderas y las percusiones. Actúan sobre un ostinato con tratamiento contrapuntístico en las cuerdas. Paulatinamente, los motivos del hombre y la mujer se expanden en el registro. El motivo del hombre pasa a los metales y las maderas, el motivo de la mujer pasa a las cuerdas. Al final (compases 40 a 46), variantes de fragmentos de los dos motivos se encuentran en las tres familias orquestales en un registro de 5 octavas.

Los contrastes de dinámica y *tempo* son importantes para el carácter de cada escena (Fig. 26, Fig. 27). Un mismo timbre o combinación orquestal adquiere un significado distinto de acuerdo con la intensidad de su dinámica. Por ejemplo, la aspereza, en la escena IV, de las sonoridades masivas en *ff*, no tendría el mismo impacto con una dinámica en *pp*. El *tempo* es otro factor esencial, porque la velocidad a la que se mueven los eventos musicales determina la claridad con que se perciben las cualidades del impulso expresivo. Por ejemplo, la textura pantanosa en la escena I requiere de un *tempo* lento para que los elementos que la conforman puedan desarrollarse gradualmente.

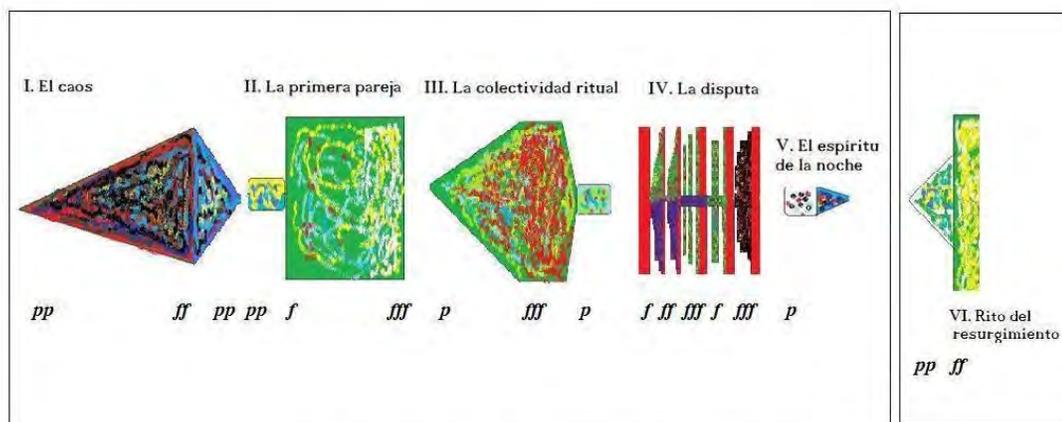


Fig. 26. Diagrama general de los contrastes de dinámica

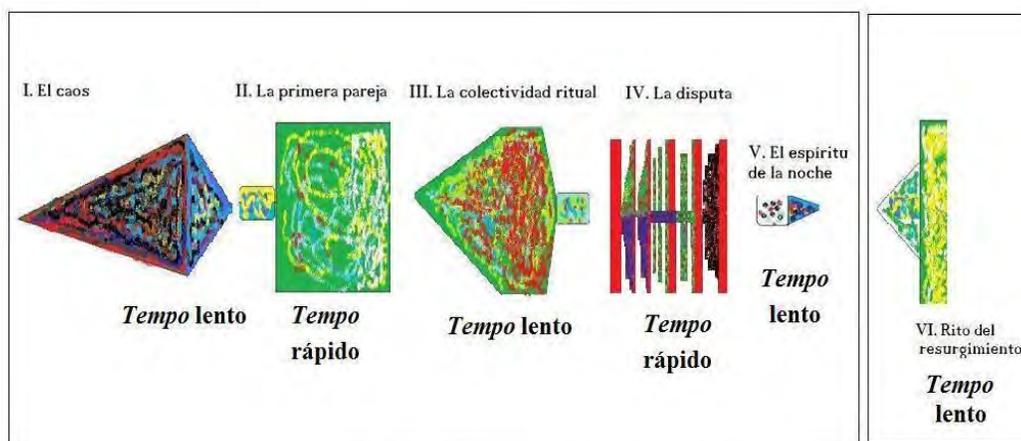


Fig. 27. Diagrama general de los contrastes de tempo

Ritmo

La raíz griega *rhythmos* ‘ritmo, medida, movimiento medido’ viene del indoeuropeo *sru-dhmo-* ‘flujo’ de *sru-*, de *sreu* ‘fluir’. Considero que uno de los aspectos importantes del ritmo en *Ciclo de vida y muerte* es la manera en que fluyen los elementos musicales en el tiempo. El ritmo determina las cualidades del movimiento interno en cada escena con un fluir particular.

En las escenas I y V se evita la percepción de un pulso regular. Dentro de un *tempo* lento, distintas figuras rítmicas se agrupan, se superponen y yuxtaponen con gradaciones de movimiento y variantes desfasadas para provocar aceleraciones y desaceleraciones irregulares que provocan efectos polirítmicos. Se pueden incluir constantes rítmicas, variables por aumentación, disminución, fragmentación y procesos canónicos. Ejemplos:

♩ = 50

The musical score consists of four systems of staves, each with a 4/4 time signature. The first system is labeled 'Idea de movimiento' and shows two staves with overlapping eighth-note triplets. The second system, also labeled 'Idea de movimiento', shows two staves with overlapping eighth-note sextuplets. The third system, labeled 'Motivo del caos', shows two staves with a melodic line featuring a slur. The fourth system, labeled 'Constante rítmica', shows two staves with a steady eighth-note pattern.

Fig.28.Escena I. El caos. Superposición de elementos rítmicos (compases 1 a 5).

$\bullet = 50$

Motivo del oleaje

Motivo del oleaje

Idea de movimiento

Idea de movimiento con imitaciones canónicas

Constante rítmica

Fig.29.Escena I. El caos. Superposición de elementos rítmicos (compases 14 a 18).

**Idea de movimiento
en forma de contrapuntos
imitativos**

$\bullet = 70$

Constantes rítmicas

Canon por aumentación

Fig.30.Escena V. El espíritu de la noche. Superposición de elementos rítmicos (compases 1 a 7).

En la escena II, los perfiles rítmicos de los motivos del hombre y la mujer son muy claros, compactos y concisos. En la sección lenta se presentan por separado. Sus variantes se yuxtaponen y superponen en la sección rápida con un pulso regular.

En la escena III, se agregan paulatinamente diferentes elementos rítmicos que se desarrollan, yuxtaponen y superponen, dentro de un pulso regular, hasta llegar al clímax. En este proceso se alternan tres comportamientos rítmicos esenciales en los materiales:

- Superposición de distintas entidades desfasadas
- Comportamiento homorrítmico
- Superposición de bloques de entidades diferentes, algunas de ellas constituidas por un tejido rítmico interno.

En la Fig. 31, al principio de la escena III, tenemos un ejemplo de superposición de distintas entidades desfasadas. Tres de ellas contienen células rítmicas comunes. Estas entidades al desarrollarse pueden constituir tejidos rítmicos superpuestos. Fig. 32.

♩ = 120

Fig.31.Escena III. La colectividad ritual. Superposición de entidades rítmicas (compases 1 a 10).

$\text{♩} = 120$

Tejido rítmico

Tejido rítmico

Tejido rítmico

Fig.32.Escena III. La colectividad ritual. Superposición de tejidos rítmicos (compases 69 a 76).

Las estructuras rítmicas, ejemplificadas en Fig. 31 y Fig.32, pueden yuxtaponerse o superponerse con estructuras homorrítmicas Fig. 33, Fig. 34:

♩ = 120

Estructura homorrítmica

Estructuras rítmicas desfasadas

Estructuras rítmicas desfasadas

Estructura homorrítmica

Fig.33.Escena III. La colectividad ritual. Estructuras desfasadas y homorrítmicas (compases 10 a 16).

Estructura homorrítmica

♩ = 120

Tejido rítmico

Estructura homorrítmica

Fig.34.Escena III. Tejido rítmico y estructura homorrítmica (compases 55 a 57).

En las escenas IV y VI se superponen tejidos rítmicos y estructuras homorrítmicas. Con cambios métricos, en la escena IV (ejemplo en los compases 38 a 45); dentro de un pulso regular en la escena VI (ejemplo en los compases 25 a 28).

Patrones melódicos característicos y sus variantes.

Las características interválicas del perfil melódico del motivo del caos (Fig. 35) son fundamentales a lo largo de la obra.

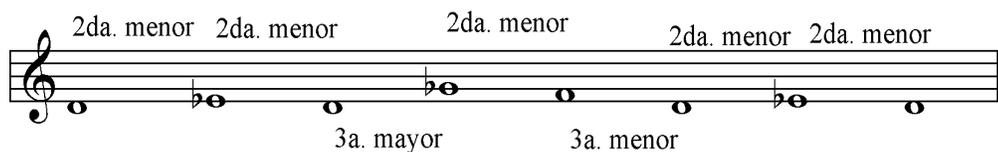


Fig.35.Escena I. Perfil melódico del motivo del caos (compases 2 a 14).

Para variar este perfil se pueden aplicar los siguientes procedimientos:

- Fragmentación
- Inversión
- Variación en el orden de sucesión de alturas
- Variación interválica

Al fragmentar este perfil melódico se obtiene una célula melódica primigenia (Fig. 36):

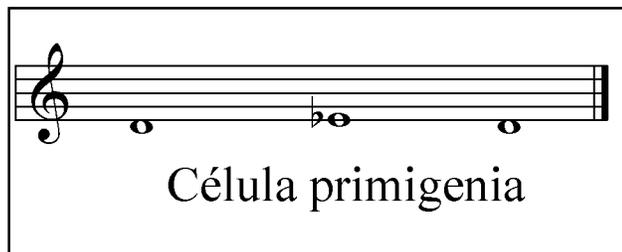


Fig.36.Célula melódica primigenia al fragmentar el perfil melódico del motivo del caos.

Es una entidad compacta y recurrente. Se puede transportar y se puede invertir. Podemos encontrar varios ejemplos en: escena I (compases 19 a 22, en los violines y en las maderas); escena III (compases 14 a 16, 23 a 35, en las maderas); escena IV (compases 15, en las maderas y en los metales; 38 a 45, en las cuerdas); escena V (compases 1 a 15, en los alientos).

Además, la célula primigenia también participa en la construcción del perfil melódico de los motivos del hombre y la mujer (Fig. 37, Fig.38):

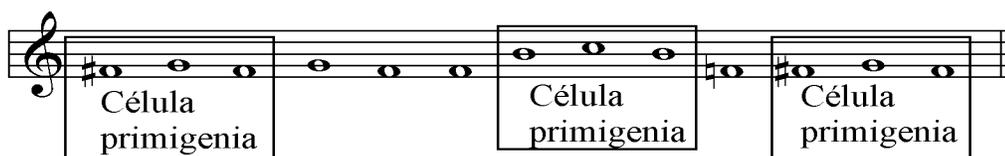


Fig.37.Célula primigenia en el perfil melódico del motivo del hombre. Escena II (compases 4, 5).

La célula primigenia también forma parte del perfil melódico del motivo de la mujer (Fig. 38).

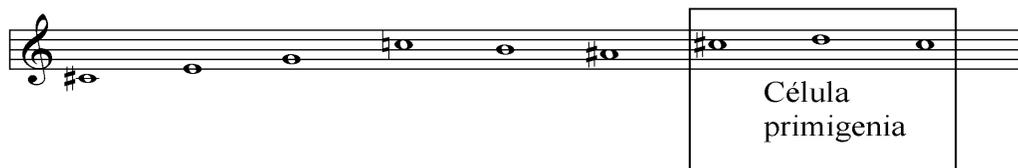


Fig.38.Célula primigenia en el perfil melódico del motivo de la mujer. Escena II (compases 10, 11).

En la Fig. 39 se encuentra el diseño melódico para el canon en la escena V (compases 1 a 13). También contiene la célula primigenia:

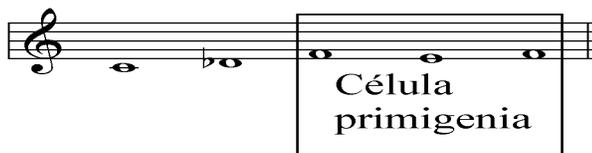


Fig.39.Diseño melódico para el canon en la escena V (compases 1 a 13).

Conclusiones

La composición de *Ciclo de vida y muerte* es la resultante natural de mis inquietudes con respecto a la danza que se manifiestan en obras anteriores. Es una exploración de las texturas orquestales que pueden surgir al representar musicalmente una idea simbólica por medio de gestos corporales de bailarines imaginarios organizados en grupos y solistas. Probablemente, el camino para llevar a la escena esta propuesta, requiera de su grabación previa como obra sinfónica para posteriormente buscar la colaboración adecuada con un coreógrafo.

En su construcción intervienen cuatro entidades (motivo y acorde del caos, motivos del hombre y la mujer) que se desarrollan integralmente y generan texturas orquestales con color, densidad, intensidad, carácter y movimiento. El origen de estas entidades es intuitivo. Su desarrollo es controlado, en sus diversas etapas, por la lógica de construcción formal que los propios materiales sugieren al desarrollarse de acuerdo con la acción escénica. La idea del eterno retorno de lo idéntico, en la que me baso, da origen a una forma de tipo cíclico en la que los elementos musicales se renuevan periódicamente. Su esencia es dialéctica. La vida y la muerte son los impulsos primordiales. La interacción de principios opuestos genera movimiento y culmina en la máxima tensión que posteriormente se difumina para comenzar un nuevo ciclo.

Manejo los recursos armónicos con libertad. Las escalas modales y pentáfonas, así como la inestabilidad tonal de algunas entidades y los *glissandi* de armónicos, tienen cierto sabor impresionista con sonoridades transparentes y volátiles. También busco contrastes dramáticos, que se alejan de la sonoridad impresionista, por medio de conformaciones cromáticas y variantes súbitas o progresivas de la textura. Aspiro a la síntesis de elementos eclécticos. Pienso que, en este sentido, cada obra requiere soluciones diferentes de acuerdo con los objetivos creativos. ¿Que tanto resuenan en mi interioridad subjetiva las influencias europeas, latinoamericanas y orientales para expresarlas en un ballet sinfónico? Quiero la síntesis de diversas influencias sin una referencia local o histórica. Por eso utilizo un relato intemporal con constantes arquetípicas de carácter universal.

Los principios esenciales en la obra (vida-muerte, hombre-mujer, oscuridad-luminosidad), me brindan una base para la síntesis entre dos mundos contrastantes y complementarios, característicos de mi lenguaje musical. En *Ciclo de vida y muerte*, mi

mundo lírico y contemplativo tiende a ser melódico y se manifiesta, principalmente, por medio de colores modales. Podemos encontrarlo en instrumentos de aliento solistas, en *p*, que interactúan con tejidos orquestales en las cuerdas junto con resonancias y destellos en los metales, el arpa y las percusiones. Por otra parte, mi mundo visceral, rítmico y enérgico tiende hacia lo cromático, con yuxtaposiciones y superposiciones disonantes de bloques instrumentales en *f*, *ff*. El recurso orquestal del *tutti* puede tener un color luminoso u oscuro de acuerdo con sus características armónicas y diseño orquestal. Las variantes en la densidad aportan contrastes expresivos, ya que aparecen texturas luminosas, ligeras y transparentes, así como otras, que son oscuras y espesas.

La duración de la obra (20 minutos) es importante para que la idea simbólica, representada musicalmente, tenga el tiempo suficiente para desarrollarse. Inicialmente había pensado en aproximadamente 26 minutos, pero por razones de equilibrio formal y contraste, tuve necesidad de hacer cortes en la escena I. El caos y en la primera parte de la escena II. La primera pareja.

Ciclo de vida y muerte es una muestra de mi búsqueda de síntesis entre principios elementales y opuestos para conseguir una compenetración intensa con las emociones por medio de una propuesta interdisciplinaria. El análisis de las relaciones entre los elementos subjetivos y objetivos que intervienen en este proceso ha enriquecido mi perspectiva. Considero que una de las finalidades del posgrado en composición es profundizar de manera teórica-práctica en el conocimiento de los factores que determinan el proceso creativo.

Bibliografía

- Bachelard, Gastón, *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Bachelard, Gastón, *Psicoanálisis del fuego*. ED. Alianza, Madrid: 1966.
- Baril, Jackes, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Bartók, Béla, *The wonderful mandarin*, Budapest, Editio Musica, 1982.
- Cardona, Patricia, *Entrevista imaginaria a José Limón*, en *José Limón Antología de ensayos y catálogo fotográfico Visiones y Momentos*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBAL, 2007.
- Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 2006.
- Eliade, *El mito del eterno retorno, Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza, 2006.
- Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós, 2005.
- Gubaidulina, Sofía, *Konzert für violine und orchestre*, Hamburgo, edition sikorski 1862, 1986.
- Jung, Carl Gustav, *La Dinámica de lo Inconsciente*, Madrid, Trotta, 2004, Vol. 8.
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1970.
- Lewis, Daniel, *La técnica ilustrada de José Limón*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, INBAL, 1994.
- Ligeti, György, *Atmosphères*, Viena, Universal Edition, 1961.
- Stravinsky, Igor, *Petrushka*, New York, Dover, 1988.
- Stravinsky, Igor, *The rite of spring*, New York, Dover, 1989.
- Suarez Urtubey, Pola, *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Buenos Aires, Víctor Lerú, 1972.

Lista de figuras

Figura 1. <i>Ciclo de vida y muerte</i> . Forma cíclica.....	17
Figura 2. Escena I. Motivo del caos.....	18
Figura 3. Escena I. Acorde del caos.....	19
Figura 4. Escena II. La primera pareja. Motivos del hombre y la mujer.....	19
Figura 5. Escenas II y VI. Acorde de Sol b mayor.....	20
Figura 6. Acordes importantes.....	21
Figura 7. Resumen armónico.....	22
Figura 8. Escena I. El caos.....	25
Figura 9. Escena I. Acorde del caos y su transposición.....	25
Figura 10. Escena II. La primera pareja.....	26
Figura 11. Escena III. La colectividad ritual.....	26
Figura 12. Escena III. Acorde de 7 ^a . disminuida y superposición de sus transposiciones.....	27
Figura 13. Escena III. Motivo del chamán en la ceremonia del fuego.....	27
Figura 14. Escena III. Motivo de la comunidad ritual.....	27
Figura 15. Escena III. Motivo de los gestos de éxtasis del chamán.....	28
Figura 16. Escena III. Motivo del chamán en vuelo mágico.....	28
Figura 17. Escena IV. La disputa.....	29
Figura 18. Motivos de los grupos humanos en disputa.....	29
Figura 19. Motivo de la marcha siniestra.....	29
Figura 20. Escena V. El espíritu de la noche.....	30
Figura 21. Escena V. Canon en los violines.....	30
Figura 22. Escena V. Regreso al caos.....	31
Figura 23. Escena VI. Rito del resurgimiento.....	31
Figura 24. Escena VI. Fragmento de pasacalle.....	32
Figura 25. Diagrama general de los contrastes de carácter.....	33
Figura 26. Diagrama general de los contrastes de dinámica.....	36
Figura 27. Diagrama general de los contrastes de <i>tempo</i>	36
Figura 28. Escena I. El caos. Superposición de elementos rítmicos.....	37

Figura 29. Escena I. El caos. Superposición de elementos rítmicos.....	38
Figura 30. Escena V. El espíritu de la noche. Superposición de elementos rítmicos.....	39
Figura 31. Escena III. La colectividad ritual. Superposición de entidades rítmicas.....	40
Figura 32. Escena III. La colectividad ritual. Superposición de tejidos rítmicos.....	41
Figura 33. Escena III. Estructuras desfasadas y homorrítmicas.....	42
Figura 34. Escena III. Tejido rítmico y estructura homorrítmica.....	43
Figura 35. Escena I. Perfil melódico del motivo del caos.....	44
Figura 36. Célula primigenia al fragmentar el perfil melódico del motivo del caos.....	44
Figura 37. Célula primigenia en el perfil melódico del motivo del hombre. Escena II...	45
Figura 38. Célula primigenia en el perfil melódico del motivo de la mujer. Escena II...	45
Figura 39. Diseño melódico para el canon en la escena V.....	45

CICLO DE VIDA Y MUERTE

Ballet para orquesta sinfónica

Leonardo Coral

México, 2009.

Ciclo de vida y muerte

Dotación

Piccolo

2 flautas

2 oboes

1 corno inglés*

2 clarinetes en Sib *

1 clarinete bajo en Sib *

2 fagots

1 contrafagot

4 cornos en fa *

3 trompetas en Sib *

3 trombones

1 tuba

Arpa

Timbales

Perc. I: Maracas, caja china, tambor tenor, bongós.

Perc II: Güiro, platillos suspendidos, tambor militar, triángulo, congas.

Perc. III: Vibráfono, gran cassa, tambor militar, marimba, campanas tubulares.

Perc. IV: Tam tam, platillos de choque, djembé, 4 rototoms, campanas tubulares.

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

*= Los clarinetes en Sib, el clarinete bajo en Sib, el corno inglés, los cornos en Fa, las trompetas en Sib, están escritos en la partitura en notas reales.

Ciclo de vida y muerte (2009)

Ballet

I. El caos

Leonardo Coral

El caos es un océano primordial e infinito en el que nada se define claramente.

$\text{♩} = 50$

Clar. I-II

Clar. Bajo

Cfgt.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Vla.

Vc.

Cb.

Güiro

Maracas

Vibráfono

Tam tam

pp, *p*, *mf*, *arco*

Antes de la creación, los tiempos, los espacios,
la materia y el espíritu se mezclan en una masa informe,
abigarrada, caliente y fría al mismo tiempo, con destellos
fosforescentes y zonas de oscuridad.

6

A intervalos, surgen manotazos
de un brazo informe y gigantesco
que se sumerge en las
profundidades,

Fl. I-II

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cfgt.

Cor. I-II

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Maracas

Platillos suspendidos 6

p, *mf*, *pp*, *cresc.*

10

Ob. I-II: *p* *mf* *p*

Cor. Ing.

Clar. I-II: *p* *mf* *p*

Clar. Bajo: *mf* *p* *pp*

Fgt. I-II: *pp* *p* *pp*

Cfgt. *p*

Cor. III-IV: *pp*

Trpt I-II III: *p* *mf* *p*

Timpani: *p*

Perc. I: Caja china *p*

Perc. II: *p*

Perc. III: *mf*

Perc. IV

VI. I

VI. II: *p* *mf* *p* *mf* *p*

Vla.

Vc. *p*

Cb. *p*

This musical score page, numbered 14 and labeled 'A', contains the following parts and markings:

- Fl. I-II:** Starts with a *mf* dynamic, followed by *mf* and *f* dynamics.
- Ob. I-II:** Starts with a *f* dynamic.
- Cor. Ing.:** Starts with a *mf* dynamic, followed by *mf* and *f* dynamics.
- Clar. I-II:** Features a *mf* dynamic, a *p* dynamic with a *II* marking, and a *f* dynamic. Includes a *3* (triple) marking.
- Clar. Bajo:** Features a *mf* dynamic, a *p* dynamic, and a *f* dynamic. Includes a *3* (triple) marking.
- Fgt. I-II:** Starts with a *mf* dynamic, followed by *f* dynamics.
- Cfgt.:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *mf* dynamic.
- Cor. III-IV:** No musical notation.
- Timpani:** No musical notation.
- Perc. I:** No musical notation.
- Perc. II:** Includes a *6* (sixteenth notes) marking.
- Perc. III:** No musical notation.
- Perc. IV:** Includes a *mf* dynamic marking.
- VI. I:** Features *mf*, *p*, and *f* dynamics. Includes a *3* (triple) marking.
- VI. II:** Features *mf*, *p*, and *f* dynamics. Includes a *3* (triple) marking.
- VI. II (lower):** Features a *p* dynamic and a *3* (triple) marking.
- Vla.:** Starts with a *p* dynamic, followed by a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Vc.:** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Cb.:** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking.

19

This musical score page includes the following parts and markings:

- Fl. I-II:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *p* and *mf*.
- Ob. I-II:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p* and *mf*.
- Cor. Ing.:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *p* and *mf*.
- Clar. I-II:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *p*.
- Clar. Bajo:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *p*.
- Fgt. I-II:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p* and *mf*.
- Cfgt.:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*.
- Cor. III-IV:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *p*.
- Trpt I-II III:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *p* and *mf*.
- Timpani:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *mf*.
- Perc. I:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *mf*. Includes markings for *Caja china* and *Maracas*.
- Perc. II:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *mf*. Includes a marking for *Güiro*.
- Perc. III:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *mf*.
- Perc. IV:** Features a triplet of eighth notes in the third measure, marked *mf*.
- VI. I:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *f*.
- VI. II:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*, and another triplet in the third measure, marked *f*.
- Vla.:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*.
- Vc.:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*.
- Cb.:** Features a triplet of eighth notes in the first measure, marked *p*.

y que poco a poco crece hasta alcanzar una densidad inconmensurable.

6

Più mosso

♩ = 60

B

24

Ob. I-II
Cor. Ing.
Clar. I-II
Clar. Bajo
Fgt. I-II
Cor. I-II
Cor. III-IV
Trpt. I-II III
Trb. I-II
Trb. III Tuba
Timpani
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

Rehearsal mark **B** is located at the beginning of the score. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *cresc.*. It also features performance instructions like *I*, *II*, *III*, *a 2*, and *Trombón III*. The percussion section includes a xylophone and a triangle.

Più mosso

♩ = 70

a 2

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cfgt.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II III

Trb. I-II

Trb. III Tuba

Timpani

Perc. I Tambor tenor

Perc. II Tambor militar

Perc. III Gran cassa

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

8

Fl. I-II
Ob. I-II
Cor. Ing.
Clar. I-II
Clar. Bajo
Fgt. I-II
Cfgt.
Cor. I-II
Cor. III-IV
Trpt. I-II III
Trb. I-II
Trb. III Tuba
Timpani
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

Fl. I-II: *f*, *ff*
 Ob. I-II: *f*, *ff*
 Cor. Ing.: *f*, *ff*, *p*
 Clar. I-II: *f*, *ff*, *p*
 Clar. Bajo: *ff*
 Fgt. I-II: *ff*
 Cfgt.: *ff*, *p*
 Cor. I-II: *mf*, *f*, *ff*, *f*
 Cor. III-IV: *mf*, *f*, *ff*, *f*
 Trpt. I-II III: *f*, *ff*, *f*
 Trb. I-II: *mf*, *f*, *ff*, *f*, *p*
 Trb. III Tuba: *f*, *ff*, *f*, *p*
 Timpani: *ff*
 Perc. I: *f*, *ff*
 Perc. II: *ff*
 Perc. III: *ff*
 Perc. IV: *ff*
 VI. I: *f*, *ff*
 VI. II: *f*, *ff*, *div.*, *unis.*, *p*
 Vla.: *f*, *ff*
 Vc.: *ff*
 Cb.: *ff*

Posteriormente, ese océano fangoso se diluye
y se difumina rápidamente hasta perderse.

43

C

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Cfgt.

Cor. I-II

Trpt I-II III

Trb. I-II

Timpani

Perc. I

Perc. II Triángulo

Perc. III Vibráfono

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

mf

mfz

con sordina

gliss. sul D

pp

mf

pp

mf

pp

pp

pizz.

pp

pp

pp

Tempo I

$\text{♩} = 50$

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Cfgt.

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pizz.

pizz.

div.

gliss. sul D

Güiro

ritard.....

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cfgt.

Trpt I-II III

Timpani

Perc. I Maracas

Perc. II Caja china

Perc. III Triángulo

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

II. La primera pareja

La escena se ilumina poco a poco.

En una esquina, se asoma un hombre
y se introduce al escenario. Inicialmente,
está agachado y observa con curiosidad
todo lo que le rodea.

1 $\text{♩} = 50$

Clar. I-II

Perc. I Maracas p

Perc. II Güiro p

Perc. III p

VI. I pp *div.*

6

Clar. Bajo mf f

Cor. I-II p

Cor. III-IV p

Trpt. I-II III p

Perc. III

VI. I

VI. II pp

Cuando el hombre se incorpora,
en la esquina opuesta se asoma una mujer.

La mujer camina lentamente
hacia el centro, mientras que
el hombre la observa estupefacto.

10

Musical score for orchestra and strings, measures 10-13. The score includes parts for Flute I-II, Oboe I-II, Clarinet I-II, Clarinet Bass, Cor I-II, Cor III-IV, Timpani, Percussion I, II, and III, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score features various dynamics (pp, p, mf, f, ff) and articulations (pizz., r3). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 10-12, and the second system contains measures 11-13. The Flute I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measures 10 and 11. The Oboe I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet Bass part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Cor I-II part has a *p* dynamic in measure 10. The Cor III-IV part has a *p* dynamic in measure 10. The Timpani part has a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion I part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion III part has a *f* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Violin I part has a *f* dynamic in measure 10 and a *ff* dynamic in measure 11. The Violin II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Viola part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Violoncello part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Contrabasso part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The score is divided into two systems. The first system contains measures 10-12, and the second system contains measures 11-13. The Flute I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measures 10 and 11. The Oboe I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet Bass part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Cor I-II part has a *p* dynamic in measure 10. The Cor III-IV part has a *p* dynamic in measure 10. The Timpani part has a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion I part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion III part has a *f* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Violin I part has a *f* dynamic in measure 10 and a *ff* dynamic in measure 11. The Violin II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Viola part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Violoncello part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Contrabasso part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The score is divided into two systems. The first system contains measures 10-12, and the second system contains measures 11-13. The Flute I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measures 10 and 11. The Oboe I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet I-II part has a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes in measure 11. The Clarinet Bass part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Cor I-II part has a *p* dynamic in measure 10. The Cor III-IV part has a *p* dynamic in measure 10. The Timpani part has a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion I part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Percussion III part has a *f* dynamic in measure 10 and a *mf* dynamic in measure 11. The Violin I part has a *f* dynamic in measure 10 and a *ff* dynamic in measure 11. The Violin II part has a *p* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Viola part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Violoncello part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11. The Contrabasso part has a *pp* dynamic in measure 10 and a *p* dynamic in measure 11.

El hombre y la mujer
se quedan parados a
cierta distancia.

Se acercan y se tocan
con timidez.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I-II:** Flute parts, mostly silent in this section.
- Ob. I-II:** Oboe parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 15 with a *mf* dynamic.
- Cor. Ing.:** Cor Anglais, playing a rhythmic pattern similar to the oboes.
- Clar. I-II:** Clarinet parts, with the first clarinet playing a melodic line in measure 14 and the second clarinet playing a low note in measure 17.
- Clar. Bajo:** Bass Clarinet, playing a low note in measure 17.
- Cor. I-II:** Horns, playing sustained chords in measures 14-15.
- Cor. III-IV:** Horns, playing sustained chords in measures 14-15.
- Timpani:** Playing a rhythmic pattern in measures 14-15.
- Perc. I:** Snare drum, playing a rhythmic pattern in measures 14-15.
- Perc. II:** Cymbals, playing a rhythmic pattern in measures 14-15.
- VI. I:** Violin I, playing a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*.
- VI. II:** Violin II, playing a sustained chord in measure 17.
- Vla.:** Viola, playing a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f*.
- Vc:** Violoncello, playing a sustained chord in measure 17.
- Cb.:** Contrabasso, playing a sustained chord in measure 17.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (*mf*, *f*, *p*). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Súbitamente, la mujer comienza una danza,
e incita a bailar al hombre.

23

A ^{a 2}

♩. = 65

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajos

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II III

Trb. I-II

Trb. III Tuba

Timpani

Perc. I Tambor tenor

Perc. II Congas

Perc. III Tambor militar

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

Los dos bailan hasta el éxtasis.
Al bailar se juntan, se agarran de las manos,
se separan, se vuelven a juntar, se besan y se aman.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajos

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt I-II III

Trb. I-II

Trb. III Tuba

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

36 *a 2* **B**

Fl. I-II *mf* *ff*

Ob. I-II *mf* *ff*

Cor. Ing. *mf* *ff*

Clar. I-II *mf* *ff*

Clar. Baj. *mf* *ff*

Fgt. I-II *mf* *ff*

Cor. I-II *f* *ff*

Cor. III-IV *f* *ff*

Trpt. I-II III *mf* *ff* *f*

Trb. I-II *mf* *ff* *f*

Trb. III Tuba *mf* *f* *ff* *f*

Timpani *f* *ff*

Perc. I *f* *ff*

Perc. II *f* *ff*

Perc. III *ff* Gran cassa

VI. I *mf* *ff*

VI. II *mf* *ff* *div.*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *mf* *arco* *ff*

Cb. *mf* *arco* *ff*

8va-----

Fl. I-II *ff*

Ob. I-II *ff*

Cor. Ing. *ff*

Clar. I-II *ff* *f*

Clar. Bajo *ff*

Fgt. I-II *ff*

Cor. I-II *ff* *mf* *p*

Cor. III-IV *ff* *mf*

Trpt I-II III *ff*

Trb. I-II *ff*

Trb. III Tuba *ff*

Timpani *ff*

Perc. I *ff*

Perc. II *ff*

Perc. III *ff*

VI. I *ff* *mf* *f* *mf*

VI. II *ff* *mf* *p* *mf*

Vla. *div.* *ff* *p* *mf*

Vc. *ff* *pizz.* *p*

Cb. *ff* *pizz.* *p*

50

Fl. I-II *mf* a 2
 Ob. I-II *f* *mf* *f* *mf* a 2
 Cor. Ing. *f* *mf*
 Clar. I-II *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Clar. Bajó *mf* *f* *mf* *f*
 Trpt. I-II III *mf* *f*
 Perc. I Bongós *mf* *f* *mf* *f*
 Perc. II Güiro *mf* *f* *mf* *f*
 Perc. III Marimba *mf* *f* *mf* *f*
 VI. I *mf* *mf* *mf*
 VI. II *mf* *f* *mf* *f*
 Vla. *mf* unis. *mf* *f*
 Vc. *mf* *mf* *mf*
 Cb. *mf* *mf* *mf*

Fl. I-II *f* *mf* *f*

Ob. I-II *f* *mf* *f*

Cor. Ing. *f* *mf* *f*

Clar. I-II *f* *mf* *f* I *mf*

Clar. Baj. *p* *mf*

Perc. I *f* *mf* *f* *p*

Perc. II *f* *mf* *f* *p*

Perc. III *f* *mf* *f* *p*

VI. I *mf* *p* *mf*

VI. II *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

Rehearsal mark: a 2

62 C

Fl. I-II: *f* *ff* *f*

Ob. I-II: *f* *ff* *f*

Cor. Ing.: *f* *ff* *f*

Clar. I-II: *mf* *f* *ff* *mf* *f*

Clar. Bajo: *mf* *f* *ff* *mf* *f*

Fgt. I-II: *mf* *f* *ff* *mf* *f*

Cor. I-II: *f* *ff* *f*

Cor. III-IV: *f* *ff* *f*

Trpt. I-II III: *f*

Timpani: *f* *ff* *f*

Perc. I (Tambor tenor): *f* *ff* *f*

Perc. II (Congas): *f* *ff* *f*

Perc. III (Tambor militar): *f* *ff* *f*

VI. II: *f* *f*

Vla.: *f* *f*

Vc.: *mf* *f* *mf* *f*

Cb.: *mf* *f* *mf* *f*

69

Fl. I-II a 2 *mf* *f*

Ob. I-II a 2 *mf* *f*

Cor. Ing. *mf* *f*

Clar. I-II *mf* *f*

Clar. Baj. *mf* *f*

Fgt. I-II

Cor. I-II *mf* *p* *f* *p*

Cor. III-IV *mf* *p* *f* *p*

Trpt. I-II III *mf* *f*

Timpani

Perc. I Bongós *mf* *f*

Perc. II Güiro *mf* *f*

Perc. III Marimba *mf* *f*

VI. II *mf* *p* *f* *mf*

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

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

75

D

Fl. I-II: *f*, *a 2*, *a 2^{8va}*

Ob. I-II: *f*

Cor. Ing.: *f*

Clar. I-II: *f*

Clar. Bajos: *f*

Fgt. I-II: *f*

Cor. I-II: *f*

Cor. III-IV: *f*

Timpani: *f*, *ff*

Perc. I: Tambor tenor, *f*, *ff*, *f*

Perc. II: Congas, *f*, *ff*, *f*

Perc. III: Tambor militar, *f*, *ff*, *f*

VI. I: *mf*, *div.*, *f*

VI. II: *mf*, *div.*, *f*

Vla.: *mf*, *f*

Vc.: *mf*, *f*

Cb.: *mf*, *f*

The musical score is organized into several systems. The first system includes:

- Ob. I-II: Treble clef, starting with a trill in the third measure.
- Clar. I-II: Treble clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Clar. Bajos: Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Fgt. I-II: Bass clef, playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *f*.

The second system includes:

- Cor. I-II: Treble clef, playing chords with dynamics *f* and *ff*.
- Cor. III-IV: Treble clef, playing chords with dynamics *f* and *ff*.
- Trpt. I-II III: Treble clef, playing chords with dynamics *f* and *ff*.
- Trb. I-II: Bass clef, playing chords with dynamics *f* and *ff*.
- Trb. III Tuba: Bass clef, playing chords with dynamics *f* and *ff*.

The third system includes:

- Timpani: Bass clef, playing rhythmic patterns with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Perc. I: Treble clef, playing rhythmic patterns with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Perc. II: Treble clef, playing rhythmic patterns with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Perc. III: Treble clef, playing rhythmic patterns with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *ff*.

The fourth system includes:

- VI. I: Treble clef, playing melodic lines with dynamics *mf*, *f*, and *div.*
- VI. II: Treble clef, playing melodic lines with dynamics *mf*, *f*, and *div.*
- Vla.: Bass clef, playing melodic lines with dynamics *mf*, *f*, and *div.*
- Vc.: Bass clef, playing melodic lines with dynamics *p*, *mf*, and *f*.
- Cb.: Bass clef, playing melodic lines with dynamics *p*, *mf*, and *f*.

Throughout the score, there are various dynamic markings (*p*, *mf*, *f*, *ff*) and technical markings such as trills (*tr*) and triplets (*3*). The score is written in a key signature of one sharp (F#).

90

Fl. I-II *ff*
 Ob. I-II *ff*
 Cor. Ing. *ff*
 Clar. I-II *ff*
 Clar. Baj. *ff*
 Fgt. I-II *ff*
 Cor. I-II *f* a 2
 Cor. III-IV *f* a 2
 Trpt. I-II III *f*
 Trb. I-II *f* a 2
 Trb. III Tuba *f*
 Timpani *ff*
 Perc. I *ff*
 Perc. II *ff*
 Perc. III *ff*
 Vl. I *ff* *div.*
 Vl. II *ff* *div.*
 Vla. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff*

105

Fl. I-II *a 2*

Ob. I-II *a 2*

Cor. Ing. *a 2*

Clar. I-II *a 2*

Clar. Baj. *a 2*

Fgt. I-II *a 2*

Cor. I-II *ff*

Cor. III-IV *ff*

Trpt. I-II III *ff*

Trb. I-II *ff*

Trb. III Tuba *ff*

Timpani *ff*

Perc. I *ff*

Perc. II *ff*

Perc. III *ff*

VI. I *unis.* *fff*

VI. II *fff* *div.* *fff*

Vla. *fff*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

III. La colectividad ritual

Un chamán se encuentra al centro junto a una hoguera rodeado por el círculo comunitario.
Es la ceremonia del fuego. Todos están sentados con la cabeza inclinada hacia abajo entre las manos.

1 $\text{♩} = 130$ A

The musical score is arranged in a multi-stem system. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 130$ and a rehearsal mark 'A'. The instruments and parts are as follows:

- Cor. Ing.** (Chorus): Treble clef, 4/4 time. Enters at the end of the system with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. I-II** (Chorus): Treble clef, 4/4 time. Enters with a piano (*p*) dynamic.
- Cor. III-IV** (Chorus): Bass clef, 4/4 time. Enters with a piano (*p*) dynamic.
- Perc. I** (Percussion): Bongós, Treble clef, 4/4 time. Plays a rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic.
- Perc. II** (Percussion): Triángulo and Congas, Treble clef, 4/4 time. Triángulo plays a pattern with a piano (*p*) dynamic. Congas enter later with a piano (*p*) dynamic.
- Perc. III** (Percussion): Marimba, Bass clef, 4/4 time. Plays a rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic.
- Perc. IV** (Percussion): Bass clef, 4/4 time. Remains silent.
- VI. I** (Violins): Treble clef, 4/4 time. Violin I and II parts.
- VI. II** (Violins): Treble clef, 4/4 time. Violin I and II parts.
- Vla.** (Viola): Bass clef, 4/4 time. Enters at the end of the system with a piano (*p*) dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, 4/4 time. Plays a sustained note with a pizzicato (*pizz.*) and piano (*p*) dynamic.
- Cb.** (Contrabajo): Bass clef, 4/4 time. Plays a sustained note with a pizzicato (*pizz.*) and piano (*p*) dynamic.

Súbitamente, el chamán entra en trance,
y realiza movimientos bruscos repentinos
con su cabeza.

9

Fl. I-II
Ob. I-II
Cor. Ing.
Clar. I-II
Clar. Bajo
Fgt. I-II
Cor. I-II
Cor. III-IV
Trpt. I-II III
Timpani
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

Triángulo
Tambor tenor
Plátillos de choque

p *mf* *f* *f*

Se incorpora y empieza a caminar alrededor del fuego,

This musical score page contains measures 17 through 20. The instruments and parts are as follows:

- Clar. I-II:** Melodic line starting in measure 17 with a forte (*f*) dynamic.
- Cor. I-II:** Horns playing sustained chords, with a piano (*p*) dynamic in measure 18.
- Cor. III-IV:** Horns playing sustained chords, with a piano (*p*) dynamic in measure 17.
- Trpt I-II III:** Trumpets playing a melodic line with dynamics *mf*, *f*, and *mf* across measures 17-20.
- Timpani:** Sustained notes in measure 17.
- Perc. I:** Snare drum patterns with dynamics *p* and *mf*.
- Perc. II:** Cymbal patterns with dynamics *p* and *mf*.
- Perc. III:** Bass drum patterns with dynamics *mf*, *p*, and *mf*.
- Perc. IV:** Djembé patterns with a *mf* dynamic.
- VI. I:** Violins I playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- VI. II:** Violins II playing a melodic line with a *mf* dynamic.
- Vla.:** Viola playing a sustained line with a *mf* dynamic and the instruction *unis.*
- Vc.:** Violoncello playing a sustained line with a *mf* dynamic.
- Cb.:** Contrabass playing a sustained line with a *mf* dynamic.

Mueve los brazos hacia las alturas, a ambos lados, cada vez con mayor fuerza
El fuego se hace más intenso o decrece de acuerdo con el movimiento de los brazos.

23 **B**

This page contains the musical score for measures 23 through 31, marked with a section symbol 'B'. The score is arranged in a multi-system format:

- Woodwinds:** Oboe I-II, Clarinet I-II, Bass Clarinet, and Bassoon I-II. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes in the first two measures, followed by a change to quarter notes in the final two measures.
- Brass:** Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III, and Trombones I-II. They play a similar rhythmic pattern to the woodwinds.
- Strings:** Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The strings play a sustained harmonic accompaniment, with dynamics ranging from *f* to *mf*.
- Percussion:** Four percussion staves (Perc. I-IV) featuring complex rhythmic patterns with various dynamics including *f*, *p*, and *mf*.

The musical score for page 29 is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts and their dynamics:

- Fl. I-II:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4)
- Ob. I-II:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4)
- Cor. Ing.:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4)
- Clar. I-II:** *f* (measures 3-4), *p* (measure 5), *mf* (measures 6-7)
- Clar. Bajo:** *f* (measures 3-4), *p* (measure 5), *mf* (measures 6-7)
- Fgt. I-II:** *f* (measures 3-4)
- Cor. I-II:** *f* (measures 3-4)
- Cor. III-IV:** *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)
- Trpt. I-II, III:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)
- Trb. I-II:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)
- Timpani:** *mf* (measures 1-2), *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)
- Perc. I:** *mf* (measures 3-4), *p* (measures 5-6)
- Perc. II:** *p* (measures 1-2), *mf* (measures 3-4), *f* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8)
- Perc. III:** *p* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8)
- Perc. IV:** *p* (measures 1-2), *mf* (measures 3-4), *f* (measures 5-6), *p* (measures 7-8), *mf* (measures 9-10)
- VI. I:** *f* (measures 3-4)
- VI. II:** *f* (measures 3-4)
- Vla.:** *f* (measures 3-4), *p* (measures 5-6), *mf* (measures 7-8)
- Vc.:** *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)
- Cb.:** *f* (measures 3-4), *mf* (measures 6-7)

35

Fl. I-II *f* *mf* *f* *f* *mf*

Ob. I-II *f* *mf* *f* *f* *mf*

Cor. Ing. *f* *mf*

Clar. I-II *f*

Clar. Bajó *f* *mf*

Cor. I-II *f* *mf* *f* *mf* *I*

Cor. III-IV *f* *mf*

Trpt. I-II *f* *ff* *f* *mf*

Trb. I-II *f* *ff*

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

Perc. I *f* *ff* *mf* *p* *f* *mf*

Perc. II *f* *mf* *p* *f*

Perc. III *mf* *f* *f* *mf*

VI. I *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf*

VI. II *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf*

Vla. *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *mf* *f*

Cb. *mf* *mf* *f*

Fl. I-II
Ob. I-II
Cor. Ing.
Fgt. I-II
Cor. I-II
Cor. III-IV
Perc. I
Perc. II
Perc. III
VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

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

a 2

This page of a musical score, numbered 54, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes I-II, Oboes I-II, Cor Anglais, Clarinets I-II, Bassoon, and Trumpets I-II and III. The percussion section consists of Timpani, four different Percussion parts (I-IV), and a Djembé. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a single system with four measures. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present throughout, and the *a 2* marking appears above the first three measures for the woodwinds. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks.

58

Fl. I-II *ff* *a 2* *f* *ff*

Ob. I-II *ff* *a 2* *f* *ff*

Cor. Ing. *ff* *a 2* *f* *ff*

Clar. I-II *ff* *a 2* *f* *ff*

Clar. Bajo *ff* *a 2* *f* *ff*

Fgt. I-II *ff* *a 2* *f* *ff*

Cor. I-II *f* *a 2* *f* *ff*

Cor. III-IV *f* *a 2* *f* *ff*

Trpt. I-II III *f*

Trb. I-II *f*

Timpani *ff* *f* *ff*

Perc. I *ff* *f* *ff*

Perc. II *ff* *f* *ff*

Perc. III *ff* *f* *ff*

Perc. IV *ff* *f* *ff*

VI. I *ff* *f* *ff*

VI. II *ff* *f* *ff*

Vla. *ff* *f* *ff*

Vc. *f* *ff* *f*

Cb. *f* *ff* *f*

This page of a musical score, page 38 of a 63-page work, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flutes (I-II), Oboes (I-II), Clarinets (I-II and Bass), and Bassoon (I-II). The brass section consists of Cor Anglais (I-II), Cor Anglais (III-IV), Trumpets (I-II and III), Trombones (I-II and III), and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion I, II, III, and IV. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features dynamic markings such as *ff*, *fff*, *f*, and *mf*, along with articulation like accents and slurs. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns. The string section includes a *unis.* (unison) marking for the Violins I.

69

Fl. I-II *f* *ff* *f*

Ob. I-II *f* *ff* *f*

Cor. Ing. *f* *ff* *f*

Clar. I-II *f*

Clar. Bajo *f*

Fgt. I-II *f* *ff* *f*

Cor. I-II *ff* *f*

Cor. III-IV *mf* *ff* *f*

Trpt. I-II III *f* *ff* *f*

Timpani *f* *ff* *f*

Perc. I *f* *ff* *f*

Perc. II *f* *ff* *f*

Perc. III *f* *ff* *f*

Perc. IV *f* *ff* *f*

VI. I

VI. II

Vla. *f* *ff* *f*

Vc. *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f*

D

Fl. I-II *ff* *a 2*

Ob. I-II *ff* *a 2*

Cor. Ing. *ff*

Clar. I-II *ff*

Clar. Bajo *ff*

Fgt. I-II *ff*

Cor. I-II *ff* *a 2*

Cor. III-IV *ff* *a 2*

Trpt I-II III *ff*

Trb. I-II *ff* *a 2*

Trb. III Tuba *ff*

Timpani *ff* *f*

Perc. I *ff* *f*

Perc. II *ff* *f*

Perc. III *ff* *f*

Perc. IV *ff* *Tam tam*

VI. I *ff* *Grito* *Ah!* *Ah!* *ff*

VI. II *ff* *Grito* *Ah!* *Ah!* *ff*

Vla. *ff* *Grito* *Ah!* *Ah!* *ff*

Vc. *arco* *ff* *arco*

Cb. *ff*

Fl. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Ob. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Cor. Ing. *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Clar. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Clar. Bajo *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Fgt. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!* *ff*

Cor. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!*

Cor. III-IV *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!*

Trpt I-II III *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!*

Trb. I-II *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!*

Trb. III Tuba *fff* *ff* Grito *ff* *Ab!* *Ab!*

Timpani *fff* *ff*

Perc. I *fff* *ff*

Perc. II *fff* *ff*

Perc. III

Perc. IV Djembé *fff* *ff*

VI. I *fff* *ff*

VI. II *fff* *ff*

Vla. *fff* *ff*

Vc. *pizz.* *ff* *ff*

Cb. *pizz.* *ff* *ff*

Fl. I-II
Ob. I-II
Cor. Ing.
Clar. I-II
Clar. Bajo
Fgt. I-II

a 2

ff *fff*

Cor. I-II
Cor. III-IV
Trpt. I-II III
Trb. I-II
Trb. III Tuba
Timpani
Perc. I
Perc. II
Perc. III
Perc. IV

ff *fff*

VI. I
VI. II
Vla.
Vc.
Cb.

div.

fff

Después del éxtasis explosivo de la ceremonia del fuego, el escenario se oscurece repentinamente, para un momento después iluminarse hasta alcanzar una tenue penumbra.

El fuego en el centro se ha reducido a su mínima intensidad y ahora se observan varios fuegos pequeños. Todos están sentados con la mirada perdida en el infinito en estado de catarsis.

93 $\text{♩} = 100$ E

Fl. I-II *p* *mf*

Ob. I-II *p* *mf*

Cor. Ing. *p* *mf*

Clar. I-II *p* II *p*

Clar. Bajo *p* *p*

Fgt. I-II *p*

Cor. I-II *a 2* *p*

Cor. III-IV *a 2* *p* IV *p*

Trpt. I-II III *p* I-II *p*

Trb. I-II *p* *pp*

Trb. III Tuba *p* *pp* Trombón III

Perc. III *mf* *mf* *mf* Vibrafono

VI. I *p* *unis.* *p*

VI. II *p* *unis.* *p*

Vla. *p* *pp* *unis.* *p*

Vc. *p* *pp* *pizz.* *p*

Cb. *p* *pp* *pizz.* *p*

La escena se vuelve a oscurecer quedando solamente el brillo de los fuegos.
 Paulatinamente, se ilumina el centro mientras que alrededor todo es penumbra.
 El chamán comienza a levitar y salen brillos fosforescentes de su cuerpo.

103

The musical score for page 103 is divided into two measures. The first measure (left) features a dynamic of *p* (piano) for the woodwinds and strings. The second measure (right) features a dynamic of *mf* (mezzo-forte) for the woodwinds and strings, and a dynamic of *p* (piano) for the percussion.

Woodwinds:
 Ob. I-II: *mf* in the second measure.
 Cor. I-II: *p* in the first measure, *mf* in the second measure.
 Cor. III-IV: *p* in the first measure, *mf* in the second measure.

Strings:
 VI. I: *p* in the first measure, *mf* in the second measure.
 VI. II: *mf* in the second measure.
 Vla.: *mf* in the second measure.
 Vc.: *p* in the first measure, *mf* in the second measure.

Percussion:
 Perc. I: Maracas, *p* in the first measure.
 Perc. II: Triángulo, *p* in the second measure.
 Perc. III: *p* in the first measure.
 Perc. IV: Tam tam, *p* in the second measure.

Additional markings include *Sw* (Swell) and *unis.* (unison) for the strings, and *arco* (arco) for the cello in the first measure.

105

Fl. I-II *mf*

Ob. I-II *p*

Clar. I-II

Clar. Bajo

Cor. I-II *p* II

Cor. III-IV *p*

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I *p* *mf* *Sw*

VI. II *mf* *Sw*

Vla.

Vc. *Sw*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 105, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flutes I-II (marked *mf*), Oboes I-II (marked *p*), Clarinets I-II, and Clarinet Bass. The brass section includes Cor Anglais I-II (marked *p* and *II*) and Cor Anglais III-IV (marked *p*). The percussion section includes Timpani, four types of Percussion (I-IV), and a string ensemble (VI. I, VI. II, Vla., Vc.). The string ensemble parts feature complex rhythmic patterns, with VI. I and VI. II marked *p* and *mf* respectively, and the Viola and Violin parts marked *Sw* (Sordano). The score is written in a common time signature and features various dynamics and articulations.

107

This musical score page, numbered 107, features the following instruments and parts:

- Cor. Ing.**: English Horn, starting with a *mf* dynamic.
- Clar. I-II**: Clarinets in Bb and A.
- Clar. Bajo**: Bass Clarinet in Bb, starting with a *p* dynamic.
- Cor. I-II**: Horns in F and E-flat.
- Cor. III-IV**: Horns in C and Bb.
- Timpani**: Drums.
- Perc. I**: Percussion I.
- Perc. II**: Percussion II, playing a *Güiro* with a *p* dynamic.
- Perc. III**: Percussion III, playing a string ensemble.
- Perc. IV**: Percussion IV, starting with a *p* dynamic.
- VI. I**: Violin I, with a *p* dynamic and a *S^{no}* (Sno) marking.
- VI. II**: Violin II, with a *p* dynamic and a *S^{no}* marking.
- Vla.**: Viola, starting with a *mf* dynamic and a *S^{no}* marking.
- Vc.**: Violoncello.

109

Fl. I-II *mf*

Cor. Ing.

Clar. I-II *p*

Clar. Bajo

Fgt. I-II *mf*

Cor. I-II *p*

Cor. III-IV *p*

Timpani

Perc. I Bongós *p*

Perc. II *p*

Perc. III

Perc. IV

VI. I *p* *mf*

VI. II *p* *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

111

Fl. I-II

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II III

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

p

p

p

mf

mf

p

p

mf

p

113

Clar. I-II

Clar. Basso

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt I-II III

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc

Cor. Ing. *mf*

Clar. I-II

Clar. Bajo *mf*

Fgt. I-II *p*

Cor. I-II *#p*

Cor. III-IV

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mf*

(Sw) *Sw*

p *p*

3

117

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

II

p

p

Smo

Smo

Smo

Smo

3

3

3

This musical score page contains measures 119 and 120. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I-II:** Measure 119 is a whole rest. Measure 120 begins with a first ending bracket (I) over a half note G4, marked *mf*.
- Cor. Ing.:** Measure 119 has a half note G4. Measure 120 has a whole rest.
- Clar. I-II:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 begins with a first ending bracket (I) over a half note G4, marked *p*.
- Clar. Bajo:** Measure 119 has a half note G2. Measure 120 has a whole rest.
- Fgt. I-II:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 has a half note G2, marked *p*.
- Cor. I-II:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 begins with a first ending bracket (I) over a half note G4, marked *p*.
- Cor. III-IV:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 has a whole rest.
- Timpani:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 has a whole rest.
- Perc. I:** Measure 119 has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 120 has a whole rest.
- Perc. II:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 has a whole rest.
- Perc. III:** Measure 119 has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 120 has a whole rest.
- Perc. IV:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 has a whole rest.
- VI. I:** Measure 119 has a whole rest. Measure 120 begins with a first ending bracket (I) over a half note G4, marked *p*.
- VI. II:** Measure 119 has a half note G4 with a *p* dynamic. Measure 120 has a half note G4 with a *p* dynamic.
- Vla.:** Measure 119 has a half note G4. Measure 120 begins with a first ending bracket (I) over a half note G4, marked *mf*.
- Vc.:** Measure 119 has a half note G2. Measure 120 has a half note G2, marked *p*.

Posteriormente, vuelve a la tierra y se oscurece el escenario.

121

Ritard.....

The musical score for page 53, measures 121-125, is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I-II:** Flute I and II parts, featuring a melodic line with a long note in measure 121.
- Clar. I-II:** Clarinet I and II parts, mostly resting.
- Fgt. I-II:** Bassoon I and II parts, playing a rhythmic pattern in measure 121.
- Timpani:** Timpani part, mostly resting.
- Perc. I:** Percussion I part, playing a rhythmic pattern.
- Perc. II:** Percussion II part, playing a rhythmic pattern.
- Perc. III:** Percussion III part, playing a melodic line labeled "Campanas tumbulares" with a dynamic marking of *mf*.
- Perc. IV:** Percussion IV part, playing a rhythmic pattern.
- VI. I:** Violin I part, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- VI. II:** Violin II part, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Vla.:** Viola part, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*.
- Vc.:** Violoncello part, playing a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *pizz.* marking.
- Cb.:** Contrabasso part, playing a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *pizz.* marking.

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A *Ritard.* marking is present at the top right of the page, indicating a gradual deceleration of the tempo. The overall mood is somber and dark, as indicated by the text above the score.

IV. La disputa

54

1

El escenario se ilumina súbitamente con una potente luz rojiza.

$\text{♩} = 120$

Piccolo *f* *ff* *ff*

Fl. I-II *f* *ff* *ff*

Ob. I-II *f* *ff* *ff*

Cor. Ing. *f* *ff* *f* *ff*

Clar. I-II *f* *ff* *ff*

Clar. Bajo *f* *ff* *f* *ff*

Fgt. I-II *f* *ff* *f* *ff*

Cor. I-II *ff* *f* *ff*

Cor. III-IV *ff* *f* *ff*

Trpt. I-II III *ff* *f* *ff*

Trb. I-II *ff* *f* *ff*

Trb. III Tuba *ff* *ff*

Timpani *ff* *ff* *f* *ff*

Perc. I Tambor tenor *ff* *ff* *f* *ff*

Perc. II Congas *ff* *ff* *f* *ff*

Perc. III Tambor militar *ff* *ff* *f* *ff*

Perc. IV 4 Rototoms *ff* *ff* *f* *ff*

VI. I *div.* *f* *ff* *ff*

VI. II *div.* *f* *ff* *ff*

Vla. *div.* *f* *ff* *f* *ff*

Vc. *div.* *f* *ff* *f* *ff*

Cb. *f* *ff* *f* *ff*

Inmediatamente, a ambos lados surgen dos grupos armados que disputan,

11 A

Orchestral score for rehearsal mark 11, section A. The score is written for a large symphony orchestra and includes the following instruments and parts:

- Picc.
- Fl. I-II
- Ob. I-II
- Cor. Ing.
- Clar. I-II
- Clar. Bajo
- Fgt. I-II
- Cor. I-II
- Cor. III-IV
- Trpt. I-II, III
- Trb. I-II
- Trb. III Tuba
- Timpani
- Perc. I
- Perc. II
- Perc. III
- Perc. IV
- VI. I (Violins I)
- VI. II (Violins II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabajo)

The score begins with a rehearsal mark of 11 and a section letter 'A'. It features a complex arrangement of woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwinds and brass parts often play in unison (labeled 'unis.') and include dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The percussion section includes four parts (Perc. I-IV) with various rhythmic patterns. The string sections (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) provide a harmonic and rhythmic foundation, with the cello part (Vc.) featuring prominent triplet patterns. The score is written in a major key with a 4/4 time signature.

This musical score page, numbered 56 and 19, is for the section "y chocan sus escudos,". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Picc.**: Piccolo, starting with a *ff* dynamic and a *f* dynamic later.
- Fl. I-II**: Flutes I and II, starting with *ff* and *f* dynamics.
- Ob. I-II**: Oboes I and II, starting with *ff* and *f* dynamics, including a *a 2* marking.
- Cor. Ing.**: Cor Anglais, starting with *ff* and *f* dynamics.
- Clar. I-II**: Clarinets I and II, starting with *ff* and *f* dynamics.
- Clar. Bajo**: Bassoon, starting with *ff* and *f* dynamics.
- Fgt. I-II**: Basses I and II, starting with *ff* and *f* dynamics.
- Cor. I-II**: Horns I and II, starting with *ff* and *f* dynamics, including a *a 2* marking and a *II* section marker.
- Cor. III-IV**: Horns III and IV, starting with *ff* and *f* dynamics, including a *a 2* marking.
- Trpt. I-II, III**: Trumpets I, II, and III.
- Trb. I-II**: Trombones I and II.
- Trb. III, Tuba**: Trombone III and Tuba.
- Timpani**: Timpani, starting with *ff* dynamics.
- Perc. I-IV**: Four percussion parts (I, II, III, IV), starting with *ff* dynamics. Percussion III includes triplet markings.
- VI. I**: Violins I, starting with *div.* and *ff* dynamics.
- VI. II**: Violins II, starting with *div.* and *ff* dynamics, including *unis.* and *f* dynamics.
- Vla.**: Viola, starting with *div.* and *ff* dynamics, including *unis.* and *f* dynamics.
- Vc.**: Violoncello, starting with *div.* and *ff* dynamics, including *unis.* and *f* dynamics.
- Cb.**: Contrabass, starting with *ff* and *f* dynamics.

This page of a musical score, numbered 27, is titled "cada vez con más violencia". It is page 57 of the work. The score is for a large orchestra and includes the following parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl. I-II** Flutes
- Ob. I-II** Oboes
- Cor. Ing.** Cor Anglais
- Clar. I-II** Clarinets
- Clar. Bajo** Bassoon
- Fgt. I-II** Bassoons
- Cor. I-II** Horns
- Cor. III-IV** Horns
- Trpt. I-II III** Trumpets
- Trb. I-II** Trombones
- Trb. III Tuba** Tuba
- Timpani** Timpani
- Perc. I-IV** Percussion
- VI. I** Violin I
- VI. II** Violin II
- Vla.** Viola
- Ve** Violoncello
- Cb.** Contrabajo

The score features various musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo), and performance instructions like *unis.* (unison) and *div.* (divisi). It also includes articulation marks like accents and slurs, and rhythmic markings such as triplets and sixteenth-note patterns. The key signature is one flat (B-flat major or F minor), and the time signature is 4/4.

Picc. *f*

Fl. I-II *a 2* *f*

Ob. I-II *f*

Cor. Ing. *f*

Clar. I-II *f*

Clar. Bajo *f*

Fgt. I-II *f*

Cor. I-II *a 2* *f*

Cor. III-IV *a 2* *f*

Trpt. I-II *I* *f*

Trb. I-II *f*

Trb. III *f*

Tuba

Timpani

Perc. I *f*

Perc. II

Perc. III

Perc. IV *f*

VI. I *unis.* *f*

VI. II *unis.* *f*

Vla. *unis.* *f*

Vc.

Cb.

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

- Picc.** Piccolo
- Fl. I-II** Flutes I and II (marked *a 2*)
- Ob. I-II** Oboes I and II (marked *a 2*)
- Cor. Ing.** Cor Anglais
- Clar. I-II** Clarinets I and II
- Clar. Bajo** Bassoon
- Fgt. I-II** Basses I and II
- Cor. I-II** Cor Anglais I and II (marked *a 2*)
- Cor. III-IV** Cor Anglais III and IV (marked *a 2*)
- Trpt. I-II, III** Trumpets I, II, and III (marked *II-III*)
- Trb. I-II** Trombones I and II
- Trb. III** Trombone III (Tuba)
- Timpani**
- Perc. I, II, III, IV** Percussion I, II, III, and IV
- VI. I, VI. II** Violins I and II
- Vla.** Viola
- Vc.** Violoncello (marked *div.* and *unis.*)
- Cb.** Contrabasso

The score is written in 2/2 time and features dynamic markings such as *ff* and *fff*. It includes various musical notations like triplets, slurs, and articulation marks.

y comienza a bailar una danza frenética y triunfal.

B

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II, III

Trb. I-II

Trb. III, Tuba

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

pp

p

pizz.

f pizz.

f

Picc. *ff*

Fl. I-II *f* *ff*

Ob. I-II *f* *ff*

Cor. Ing. *f* *ff*

Clar. I-II *f* *ff*

Clar. Bajo *ff*

Fgt. I-II *ff*

Cor. I-II *f* *ff* a 2

Cor. III-IV *f* *ff* a 2

Trpt. I-II III *ff*

Trb. I-II *ff*

Trb. III Tuba *ff*

Timpani *ff*

Perc. I *ff*

Perc. II *ff*

Perc. III *ff*

Perc. IV *ff*

VI. I *ff* *mf*

VI. II *ff* *mf*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *arco* *ff* *pizz.* *mf*

Cb. *arco* *ff* *pizz.* *mf*

Surge otro grupo
que se une a la danza
hasta llegar al paroxismo.

Picc. *ff*
 Fl. I-II *ff*
 Ob. I-II *ff*
 Cor. Ing. *ff*
 Clar. I-II *ff*
 Clar. Bajo *ff*
 Fgt. I-II *ff*
 Cor. I-II *a 2 ff*
 Cor. III-IV *a 2 ff*
 Trpt. I-II III *ff*
 Trb. I-II *ff*
 Trb. III Tuba *ff*
 Timpani *ff*
 Perc. I *ff*
 Perc. II *ff*
 Perc. III *ff*
 Perc. IV *ff*
 VI. I *f ff f*
 VI. II *f ff f*
 Vla. *f ff f*
 Vc. *f ff arco pizz. f*
 Cb. *f ff f*

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt I-II III

Trb. I-II

Trb. III Tuba

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

a 2

f

a 2

f

a 2

f

a 2

f

Súbitamente, todos se empiezan a pelear entre si.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, Cor Anglais, Clarinets I-II and Bass, Bassoon I-II, Cor I-II and III-IV, Trumpets I-II and III, Trombones I-II and III, and Tuba. The percussion section includes Timpani and four Percussion parts (I-IV). The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/2 time and features a dramatic shift in dynamics and texture starting at measure 6. The initial dynamic is *ff* (fortissimo). The score includes various musical notations such as *a 2* (second ending), *div.* (divisi), *arco* (arco), *um.* (umoris), and *ff* (fortissimo). The score is written for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, Cor Anglais, Clarinets I-II and Bass, Bassoon I-II, Cor I-II and III-IV, Trumpets I-II and III, Trombones I-II and III, Tuba, Timpani, Percussion I-IV, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Picc. *f* *ff*

Fl. I-II *f* *ff* *f* *f*

Ob. I-II *f* *ff* *f* *f*

Cor. Ing. *f* *ff* *f*

Clar. I-II *f*

Clar. Bajo *f*

Fgt. I-II *f* a 2

Cor. I-II *f* *f* *ff*

Cor. III-IV *f* *f* *ff*

Trpt. I-II, III *f* *ff*

Trb. I-II *ff*

Trb. III, Tuba *ff*

Timpani *f* *ff* *f*

Perc. I *f* *ff* *f*

Perc. II *f* *ff* *f*

Perc. III *f* *ff* *f*

Perc. IV *f*

VI. I *ff* *f* *f* *div.*

VI. II *ff* *f* *f* *div.* *unis.*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Picc. *ff* *f* *ff*

Fl. I-II *ff* *f* *ff*

Ob. I-II *ff* *f* *ff*

Cor. Ing. *ff* *f* *ff*

Clar. I-II *ff* *f* *ff*

Clar. Bajo *ff* *f* *ff*

Fgt. I-II *ff* *f* *ff*

Cor. I-II *ff* *f* *ff*

Cor. III-IV *ff* *f* *ff*

Trpt. I-II III *ff* *f* *ff*

Trb. I-II *ff* *f* *ff*

Trb. III Tuba *ff* *f* *ff*

Timpani *f* *ff*

Perc. I *f* *ff*

Perc. II *f* *ff*

Perc. III *f* *ff*

Perc. IV Tam tam *f* *ff*

VI. I *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

VI. II *ff* *f* *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff*

Vla. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cb. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

This page of a musical score, numbered 110, features a variety of instruments. The Piccolo, Flutes I-II, Oboes I-II, Cor Anglais, Clarinets I-II, Bassoon, Fagot I-II, Horns I-II and III-IV, Trumpets I-II and III, Trombones I-II and III, Timpani, Percussion I-IV, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass are all present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). The Flute I-II part includes a section marked *a 2*. The Percussion parts include various rhythmic patterns, with Percussion IV having a diamond-shaped symbol. The Violin and Viola parts are grouped together with a brace. The Violoncello and Contrabass parts are also grouped together with a brace. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for certain instruments.

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II III

Trb. I-II

Trb. III Tuba

Timpani

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

div.

Posteriormente a la matanza, el último grupo agresor se alinea en la parte frontal del escenario y muestra algunas cabezas decapitadas.

This page contains the musical score for measures 119 through 122. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.
- Fl. I-II
- Ob. I-II
- Cor. Ing.
- Clar. I-II
- Clar. Bajo
- Fgt. I-II
- Cor. I-II
- Cor. III-IV
- Trpt I-II III
- Trb. I-II
- Trb. III Tuba
- Timpani
- Perc. I
- Perc. II
- Perc. III
- Perc. IV (4 Rototoms)
- VI. I (Violin I)
- VI. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabajo)

The score begins at measure 119 and continues through measure 122. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 2/2. The percussion section includes four rototoms, with measures 120-122 featuring a complex rhythmic pattern marked *ff* and *div.* (divisi). The string sections (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.) play sustained notes with some melodic movement in measures 120-122.

Picc. *fff*

Fl. I-II *fff*

Ob. I-II *fff*

Cor. Ing. *fff*

Clar. I-II *fff*

Clar. Bajo *fff*

Fgt. I-II *fff*

Cor. I-II *fff* *a 2*

Cor. III-IV *fff* *a 2*

Trpt I-II III *fff*

Trb. I-II *fff*

Trb. III Tuba *fff*

Timpani *fff*

Perc. I *fff*

Perc. II *fff*

Perc. III *fff*

Perc. IV *fff* Tam tam

VI. I *fff* *unis.*

VI. II *fff* *unis.*

Vla. *fff* *unis.*

Vc. *fff* *unis.*

Cb. *fff*

V. El espíritu de la noche

72

La primera parte de la escena representa la noche misteriosa de la muerte. El escenario está iluminado por una luz azulosa que deja muchos espacios en la penumbra. Se arrastran algunas figuras irreconocibles vestidas de negro o blanco. A lo lejos se escucha el leve tañido de campanas.

I

$\text{♩} = 70$

Cor. Ing. *p* *mf* *p*

Clar. I-II *p* *mf* *p*

Clar. Bajo *p* *mf* *mf* *p* *mf* *p*

Cor. I-II *p* *p* *p* *p*

Cor. III-IV *p* *p* *p* *p*

Arpa *p* *p*

Perc. I

Perc. II *p* Platillos suspendidos

Perc. III *p* Vibrafono

Perc. IV *p* Tam tam Campanas tubulares *mf* Tam tam *p*

VI.I *p*

VI.II *p*

Vla. *p*

Vc. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

Las figuras reptan y se levantan, vuelven a arrastrarse, se separan, salen y entran del escenario. Sus sombras se proyectan en las paredes y en lienzos blancos. Las figuras también pueden vislumbrarse a través de los lienzos, al proyectarse la luz de pequeñas fogatas.

8

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinet (Clar. I-II):** The first clarinet part (I-II) has a melodic line starting with a *mf* dynamic, featuring sixteenth-note runs and slurs. The second clarinet part (Bajo) has a similar melodic line with slurs and dynamics of *mf*.
- Cor Anglais (Cor. I-II, III-IV):** The first cor part (I-II) has a melodic line with a *p* dynamic. The second cor part (III-IV) has a similar melodic line with a *p* dynamic.
- Arpa (Arpa):** The harp part has a melodic line with a *mf* dynamic, featuring triplets and slurs.
- Percussion (Perc. I-IV):**
 - Perc. I: Rest.
 - Perc. II: A rhythmic pattern of eighth notes with a *p* dynamic.
 - Perc. III: A melodic line with a *mf* dynamic.
 - Perc. IV: Campanas tubulares (tubular bells) with a *mf* dynamic.
- String Section (VI. I, VI. II, Vla., Vc., Cb.):**
 - VI. I and VI. II: Violin parts with a melodic line and a *mf* dynamic.
 - Vla.: Viola part with a melodic line and a *mf* dynamic.
 - Vc.: Violoncello part with a melodic line and a *mf* dynamic.
 - Cb.: Contrabajo part with a melodic line and a *mf* dynamic.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (*mf*, *p*), and articulation marks (accents, slurs).

15

A

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Cor. I-II

Cor. III-IV

Arpa

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV

Tam tam

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mf

1

5

6

3

5

3

3

B

22

El caos vuelve a presentarse, brevemente, al final de la escena.

Musical score for orchestra and percussion, measures 22-25. The score includes parts for Oboe (Ob. I-II), Clarinet (Clar. I-II), Clarinet Bass (Clar. Bajo), Fagot (Fgt. I-II), Contrabassoon (Cfgt.), Cor Anglais (Cor. I-II), Cor Horns (Cor. III-IV), Arpa, Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Percussion III (Perc. III), Percussion IV (Perc. IV), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measure 22: Ob. I-II plays a melodic line. Clar. I-II and Clar. Bajo play a rhythmic pattern with triplets. Fgt. I-II and Cfgt. play sustained notes. Cor. I-II and Cor. III-IV play sustained notes. Arpa plays a chord. Perc. III and Perc. IV play chords. VI. I and VI. II play sustained notes. Vc. and Cb. play sustained notes.

Measure 23: Ob. I-II plays a melodic line. Clar. I-II and Clar. Bajo play a rhythmic pattern with triplets. Fgt. I-II and Cfgt. play sustained notes. Cor. I-II and Cor. III-IV play sustained notes. Arpa plays a chord. Perc. III and Perc. IV play chords. VI. I and VI. II play sustained notes. Vc. and Cb. play sustained notes.

Measure 24: Ob. I-II plays a melodic line. Clar. I-II and Clar. Bajo play a rhythmic pattern with triplets. Fgt. I-II and Cfgt. play sustained notes. Cor. I-II and Cor. III-IV play sustained notes. Arpa plays a chord. Perc. III and Perc. IV play chords. VI. I and VI. II play sustained notes. Vc. and Cb. play sustained notes.

Measure 25: Ob. I-II plays a melodic line. Clar. I-II and Clar. Bajo play a rhythmic pattern with triplets. Fgt. I-II and Cfgt. play sustained notes. Cor. I-II and Cor. III-IV play sustained notes. Arpa plays a chord. Perc. III and Perc. IV play chords. VI. I and VI. II play sustained notes. Vc. and Cb. play sustained notes.

Dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, *p*, *mf*.

Performance instructions: *I*, *Tam tam*.

26

Fl. I-II *mf* *p*

Ob. I-II *mf*

Cor. Ing. *mf*

Clar. I-II

Clar. Bajo *p*

Fgt. I-II

Cfgt. *p*

Cor. I-II *p*

Cor. III-IV *p*

Perc. I

Perc. II *p* Güiro Maracas *p*

Perc. III *p*

Perc. IV

VI. I *mf* *p* *mf*

VI. II *p* *mf* *p* *p*

Vla.

Vc. *arco*

Cb. *arco*

30

Fl. I-II

Cfgt.

Cor. I-II

Cor. III-IV

Arpa

Perc. I

Perc. II

Perc. III

Perc. IV
Campanas tubulares

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pp

mf

ppp

6

6

VI. Rito del resurgimiento

78

La parte central se ilumina paulatinamente. Un hombre y a una mujer están entrelazados como si fueran una especie de huevo.

1 $\text{♩} = 60$

The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. I-II:** Flute I and II parts. The first flute part has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. It includes a sixteenth-note triplet and a triplet of eighth notes.
- Clar. Bajo:** Clarinet/Bassoon part with a sustained bass line, dynamics *pp*.
- Fgt. I-II:** Bassoon I and II parts with a rhythmic pattern of eighth notes, dynamics *p*, and triplet markings.
- Cor. III-IV:** Horn III and IV parts with a sustained bass line, dynamics *pp*, and a Roman numeral IV marking.
- Perc. I:** Maracas with a rhythmic pattern of eighth notes, dynamics *p*, and triplet markings.
- Perc. II:** Triángulo with a rhythmic pattern of eighth notes, dynamics *p*.
- Perc. IV:** Tam tam with a rhythmic pattern of eighth notes, dynamics *pp*.
- VI. I:** Violin I part with a sustained melodic line, dynamics *pp*.
- VI. II:** Violin II part with a sustained melodic line, dynamics *pp*.
- Vla.:** Viola part with a sustained melodic line, dynamics *pp*.
- Vc.:** Violoncello part with a sustained melodic line, dynamics *pp*.
- Cb.:** Contrabajo (Double Bass) part with a sustained bass line, dynamics *pizz.* (pizzicato).

Lentamente, conforme la luminosidad crece, empiezan a mover sus brazos, piernas y cabezas hasta separarse, incorporarse y tomarse de las manos.

7 A

Fl. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. III-IV

Perc. I

Perc. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *p*

p

pp

Güiro

pp

Fl. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. III-IV

Trpt. I-II III

Perc. I

Perc. II

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

IV

p

mf

p

pp

3

3

3

3

3

3

3

6

3

3

This musical score page includes the following parts and details:

- Ob. I-II:** Oboe parts with a sixteenth-note figure in the first measure, marked *p* and *mf*.
- Clar. I-II:** Clarinet parts with a sixteenth-note figure in the first measure, marked *p* and *mf*.
- Clar. Bajo:** Bass Clarinet part with a sustained note in the first measure, marked *p*.
- Fgt. I-II:** Bass Drum part with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*.
- Cor. III-IV:** Horn parts with sustained notes in the first measure.
- Perc. I:** Snare Drum part with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*.
- Perc. II:** Cymbal part with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*.
- VI. I:** Violin I part with a sustained note in the first measure.
- VI. II:** Violin II part with a sustained note in the first measure.
- Vla.:** Viola part with a sustained note in the first measure.
- Vc.:** Violoncello part with a sustained note in the first measure.
- Cb.:** Contrabasso part with a sustained note in the first measure.

Picc. *mf* *f*

Fl. I-II *mf* *f*

Ob. I-II *mf* *f*

Cor. Ing. *mf* *f*

Clar. I-II *mf* *f*

Clar. Bajo *mf* *f*

Fgt. I-II *mf* *f*

Cor. I-II *f* *a 2*

Cor. III-IV *f* *a 2*

Trpt. I-II, III *f*

Trb. I-II *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *f*

This musical score page contains the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo part, starting with a rest and then playing a melodic line with *ff* dynamics.
- Fl. I-II**: Flute parts, marked *a 2* and *ff*, featuring sixteenth-note passages with sixteenth and thirty-second note groupings.
- Ob. I-II**: Oboe parts, marked *a 2* and *ff*, mirroring the flute parts.
- Cor. Ing.**: Cor Anglais part, marked *ff*, playing a melodic line.
- Clar. I-II**: Clarinet parts, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Clar. Bajo**: Bass Clarinet part, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Fgt. I-II**: Bass Drum part, marked *a 2* and *ff*, playing a rhythmic pattern.
- Cor. I-II**: Horn parts, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Cor. III-IV**: Horn parts, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Trpt I-II**: Trumpet parts, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Trb. I-II**: Trombone parts, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- Trb. III Tuba**: Trombone and Tuba part, marked *a 2* and *f*, playing a rhythmic accompaniment.
- VI. I**: Violin I part, marked *ff*, playing a melodic line.
- VI. II**: Violin II part, marked *ff*, playing a melodic line.
- Vla.**: Viola part, marked *ff*, playing a melodic line.
- Vc.**: Violoncello part, marked *ff*, playing a melodic line.
- Cb.**: Contrabass part, marked *f*, playing a melodic line.

This page of a musical score, page 29 of 84, features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes (I-II), Oboes (I-II), Cor Anglais, Clarinets (I-II), Bassoon, and Basses (I-II). The brass section consists of Cor Anglais, Cor Bass (III-IV), Trumpets (I-II, III), Trombones (I-II, III), and Tuba. The string section includes Violins (I, II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *a 2* (second attack). The woodwinds and brasses play active parts with many triplets and sixteenth-note figures, while the strings provide a steady accompaniment with long notes and some rhythmic patterns.

Picc. *f*
 Fl. I-II *f*
 Ob. I-II *f*
 Cor. Ing. *f*
 Clar. I-II *f*
 Clar. Bajo *f*
 Fgt. I-II *f*
 Cor. I-II *ff* *mf*
 Cor. III-IV *ff* *mf*
 Trpt. I-II *ff* *mf*
 Trb. I-II *ff* *mf*
 Trb. III *mf*
 Tuba *mf*
 VI. I *mf* *f*
 VI. II *mf* *f*
 Vla. *mf* *f*
 Vc. *mf* *f*
 Cb. *arco* *mf* *f*

Picc. *mf*

Fl. I-II *mf*

Ob. I-II *mf*

Cor. Ing. *mf*

Clar. I-II *mf*

Clar. Bajo *mf*

Fgt. I-II *mf*

Cor. I-II *mf*

Cor. III-IV *mf*

Trpt. I-II, III *mf*

Trb. I-II *mf*

Trb. III, Tuba *mf*

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Picc. *ff*

Fl. I-II *ff*

Ob. I-II *ff*

Cor. Ing. *ff*

Clar. I-II *ff*

Clar. Bajo *ff*

Fgt. I-II *ff*

Cor. I-II *f* a 2

Cor. III-IV *f* a 2

Trpt. I-II *f*

Trpt. III *f*

Trb. I-II *f*

Trb. III *f*

Tuba *f*

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

div.

Picc.

Fl. I-II

Ob. I-II

Cor. Ing.

Clar. I-II *a 2*

Clar. Bajo

Fgt. I-II

Cor. I-II *ff*

Cor. III-IV *ff*

Trpt. I-II III *ff*

Trb. I-II *ff*

Trb. III Tuba *ff*

Perc. IV *ff* Tam tam

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb. *div.*