

El cantor: ópera rock basada en la poesía de Aurelio Arturo.

Proyecto de investigación-creación

Herman Alberto Narváez Ortiz

Director: Jesús David Castillo Acosta

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

mayo de 2025

Agradecimientos

Infinitas gracias a mis padres; Raquel Ortiz, Manuel Narváez, mis hermanos y toda mi familia, a Ana o Diana; mi compañera de vida, todo su apoyo y comprensión, a cada uno de los maestros que a lo largo de la carrera, compartieron su conocimiento que ha sido vital para alcanzar este logro y a cada persona que en algún momento de mi vida me ayudó a creer en mi sonido.

A mi amada Ana...

Resumen

El presente proyecto; regido por el tratamiento programático, tiene como fin la creación de una composición musical basada en la obra poética de Aurelio Arturo, desde la cual se crea un argumento, un libreto y un guion musical, que se desarrolla mediante diferentes técnicas compositivas y orquestales como el leitmotiv, la fusión musical y otras aplicables al género conocido como *ópera rock*, donde se desarrolla la obra por partes, en las que se aborda diferentes estados, escenarios y emociones de la historia, por medio del uso de diferentes recursos armónicos, melódicos, tímbricos y rítmicos, enriquecidos sonoramente con la inclusión de instrumentos folclóricos latinoamericanos, y elementos de varios subgéneros del rock, resultando así, una “paleta de recursos compositivos” que sirve de base para la creación de una obra de alto contenido artístico dentro de la música programática, principalmente basada en textos, además, de ser un insumo para compositores, busca generar una identidad propia de la región donde nace el poeta y desarrolla su obra, la cual se constituye como la base de esta investigación que dará como resultado la obra musical final.

Palabras clave: *Herramientas compositivas, Opera rock, Instrumentos folclóricos Latinoamericanos, Rock Progresivo, leitmotiv.*

Abstract

The present project; governed by the programmatic treatment, aims to create a musical composition based on the poetic work of Aurelio Arturo, from which a plot, a libretto and a musical script are created, which is developed through different compositional and orchestral techniques such as leitmotif, musical fusion and others applicable to the genre known as rock opera, where the work is developed in parts, in which different states, scenarios and emotions of the story are addressed, through the use of different harmonic, melodic, timbral and rhythmic resources, sonically enriched with the inclusion of Latin American folk instruments, and elements of various subgenres of rock, thus resulting in a "palette of compositional resources" that serves as the basis for the creation of a work of high artistic content within programmatic music, mainly based on texts, in addition to being an input for composers, seeks to generate an identity of the region where the poet was born and developed his work, which constitutes the basis of this research which will result in the final musical work.

Keywords: *Compositional tools, Rock opera, Latin American folk instruments, Progressive rock, leitmotif.*

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	2
Resumen	4
Introducción	13
Justificación.....	15
Objetivos	17
Objetivo General:	17
Objetivos Específicos:	17
Planteamiento Temático	18
Marco Teórico	24
Música Contemporánea Y Programática	24
La Ópera Rock: Un Género Híbrido.....	24
Características Aplicables	27
Sobre La Forma.....	29
Fusión Musical: Instrumentación y Fusión Sonora	31
Fusión En La Obra Propuesta (Elementos A Usar)	32
Sobre La Instrumentación.....	32
El Rol De La Banda De Rock En La Ópera Rock, Como Base Sonora	33
Instrumentación Andina Como Acompañamiento.....	33
Los Poemas Y El Texto	35

Exploración De La Poesía De Aurelio Arturo: Análisis Poético Básico	35
El Argumento Y El Libreto	38
La Disposición Y El Orden.....	39
La Voz	39
Teoría Musical - Armonía Moderna.....	40
Recursos Musicales y Compositivos	40
Resultado.....	55
Técnicas Extendidas.....	56
Desarrollo Metodológico.....	60
Fase 1: Investigación Y Análisis	60
Desarrollo De La Narrativa.....	60
Fase 2: Definición de Estilo Musical.....	61
Argumento, Libreto y Guion Musical.....	61
Fase 3: Composición Musical.....	62
Arreglos Orquestales.....	62
Revisión y Refinamiento.....	62
Fase 4: Preparación para la Producción.....	63
Documentación y Partituras	63
Proceso Creativo	64
Guion Musical	64

Primera Parte.....	68
Segunda Parte.....	72
Tercera Parte	78
Creación de leitmotivs	82
Desarrollo De Canciones	84
Parte I	85
Parte II.....	90
Parte III	94
Conclusiones	99
Referencias	101
Anexos.....	105
Anexo 1: Audios.....	105
Anexo 2: Argumento	106
Anexo 3: Libreto.....	107

Lista de figuras

<i>Figura 1 Anacrusa -Opción A.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 2 Anacrusa -Opción B.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 3 Uso del Rubato en "Los Jaivas"</i>	<i>40</i>
<i>Figura 4 Motivo de "La Poderosa Muerte".....</i>	<i>41</i>
<i>Figura 5 Leitmotiv Principal en "the Wall"</i>	<i>42</i>
<i>Figura 6 Uso del Obstinado En "alturas de macchu picchu"</i>	<i>44</i>
<i>Figura 7 Motivo base de "set of controls for a heart of the sun" de Pink Floyd</i>	<i>44</i>
<i>Figura 8 Sexta Cromática "La Poderosa Muerte"</i>	<i>46</i>
<i>Figura 9 Cambio Armónico "La Poderosa Muerte"</i>	<i>47</i>
<i>Figura 10 Armonía en Bloque en "La Poderosa Muerte".....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 11 Bloques armónicos, Cambios de Métrica y Dinámica en los Jaivas.....</i>	<i>48</i>
<i>Figura 12 Inclusión del ritmo cueca en "La Poderosa Muerte"</i>	<i>51</i>
<i>Figura 13 Cambios de Carácter en "La Poderosa Muerte"</i>	<i>53</i>
<i>Figura 14 Fragmento de "llamado".....</i>	<i>85</i>
<i>Figura 15 Fragmento "Presentación"</i>	<i>86</i>
<i>Figura 16 Fragmento "Canción del Niño que Soñaba.....</i>	<i>87</i>
<i>Figura 17 Leitmotiv de "El Cantor" Paso de Niño a Joven</i>	<i>88</i>
<i>Figura 18 Variación de "la amada" en Quena.....</i>	<i>89</i>
<i>Figura 19 Variación de "La Amada" en Guitarra</i>	<i>89</i>
<i>Figura 20 Armonía en "La Canción del Verano"</i>	<i>90</i>
<i>Figura 21 Riff en Bloque de "Canción de Amor y Soledad</i>	<i>90</i>
<i>Figura 22 Combinación Ritmo son sureño Base Blues.....</i>	<i>91</i>
<i>Figura 23 Riff de la "Partida"</i>	<i>92</i>
<i>Figura 24 Patrón base "Tambores"</i>	<i>93</i>
<i>Figura 25 Técnica "Drone" en "Canción del Retorno</i>	<i>94</i>
<i>Figura 26 Tratamiento de "El Lugar" en "Noche Oscura"</i>	<i>95</i>

<i>Figura 27 Riff Principal de "Ciudad de Sueño"</i>	<i>96</i>
<i>Figura 28 Fragmento de "silencio"</i>	<i>97</i>
<i>Figura 29 Uso del Silencio en "Canción del Viento"</i>	<i>98</i>

Lista de tablas

<i>Tabla 1 Secciones Instrumentales</i>	<i>34</i>
<i>Tabla 2 Ritmos Andinos de la Región, para la Ópera Rock.....</i>	<i>50</i>
<i>Tabla 3 Técnicas Extendidas Aplicables a los Vientos Andinos</i>	<i>57</i>
<i>Tabla 4 técnicas extendidas en la guitarra.....</i>	<i>58</i>
<i>Tabla 5 Estructura General.....</i>	<i>65</i>
<i>Tabla 6 Estructura de la Primera Parte</i>	<i>66</i>
<i>Tabla 7 Estructura de la Segunda Parte</i>	<i>66</i>
<i>Tabla 8 Estructura de la tercera Parte</i>	<i>67</i>
<i>Tabla 9 Esquema De "Presentación"</i>	<i>68</i>
<i>Tabla 10 Canción del Niño que Soñaba (Canción del ayer)</i>	<i>69</i>
<i>Tabla 11 El Cantor (Monologo Personaje Principal).....</i>	<i>70</i>
<i>Tabla 12 La Canción del Verano</i>	<i>71</i>
<i>Tabla 13 Canción de Amor y Soledad (Canciones).....</i>	<i>72</i>
<i>Tabla 14 El Alba Llega (Muerte de la Madre).....</i>	<i>73</i>
<i>Tabla 15 Canción de Hojas y Lejanías</i>	<i>74</i>
<i>Tabla 16 Tambores (Instrumental).....</i>	<i>75</i>
<i>Tabla 17 Interludio - Canción de la Distancia</i>	<i>76</i>
<i>Tabla 18 La Guerra (Balada de la Guerra Civil)</i>	<i>77</i>
<i>Tabla 19 Canción del Retorno (Remota Luz).....</i>	<i>78</i>
<i>Tabla 20 Noche Oscura (Cancioncilla).....</i>	<i>79</i>
<i>Tabla 21 Ciudad del Sueño</i>	<i>79</i>
<i>Tabla 22 Silencio.....</i>	<i>80</i>
<i>Tabla 23 Muertos</i>	<i>81</i>
<i>Tabla 24 Canción del Viento.....</i>	<i>82</i>
<i>Tabla 25 Personajes de "El Cantor"</i>	<i>83</i>
<i>Tabla 26 Leitmotivs en "el cantor"</i>	<i>83</i>

<i>Tabla 27 Asignación Instrumental – Función Respecto a la Obra</i>	<i>84</i>
--	-----------

Introducción

la intersección entre la poesía y la música ha sido un campo fértil para la creación artística; la poesía, encuentra en la música un apoyo para definir mejor la forma de presentar su discurso, y reforzar su mensaje. la poesía igualmente ha aportado a la música ya que “Si la música no podía comunicar nada en concreto, al contrario que la literatura, era porque su forma de expresión trascendía el lenguaje común y podía ser capaz de captar, con inigualable profundidad, la esencia del ser humano y todos sus entornos (Vela, 2019, p. 19). Asimismo, muchos géneros musicales han encontrado en el texto poético una forma de profundizar el mensaje siendo el caso de la *ópera rock*.

Es este orden, resulta interesante aprovechar la musicalidad presente en la poesía de Aurelio Arturo (1902 – 1974); que, con gran cantidad de imágenes sonoras, alusiones e isotopías referentes a la música y el sonido, se convierte en base para este proyecto, que tiene como fin musicalizar el contenido de los versos de su poesía, desde donde se construye un “libreto” que será desarrollado a través de la forma del género “*Opera rock*”, que como se tratará de forma subsiguiente, se ha alimentado de la poética para su concepción.

Con este enfoque en la poesía y un género específico, abordar este tema implica explorar y conocer de manera organizada las fuentes y registros investigativos que puedan ser útiles y aplicarlos a la composición de obra. por esta razón, la presente investigación se divide en tres capítulos principales. En primera instancia el marco teórico; en el que se ahonda en la exploración y sistematización de referentes musicales y bibliográficos para obtener herramientas compositivas que aportan a la consecución de los objetivos propuestos.

Seguidamente; en el segundo capítulo, se expone el desarrollo metodológico, en donde se clasifica y elige la forma de abordar el texto poético, se crea un argumento, se definen personajes y características de estos y de los entornos donde se desarrolla la historia, se presenta y define los

tipos de tratamiento musical a explorar y aplicar en la creación de obra, para crear finalmente un guion musical con la estructura de toda la obra y los tratamientos a aplicar con el fin de tener una visión global y detallada de la obra.

Finalmente se encuentra detallado el proceso creativo, donde se profundiza el trabajo compositivo y las formas de tratamiento a desarrollar, aplicado mediante las diferentes técnicas y herramientas recopiladas, principalmente el leitmotiv y elementos representativos.

Justificación

La obra de Arturo; rica en imágenes poéticas y simbolismo, ofrece un material ideal para la adaptación a un formato musical contemporáneo, que pueda resonar con nuevas audiencias, fusionando la riqueza literaria de la poesía con la expresividad y energía de la música contemporánea y tradicional, iniciativa que no solo pretende explorar las posibilidades creativas de la fusión de géneros musicales, sino que también busca rendir homenaje a un poeta fundamental en la literatura latinoamericana, revalorizando su poesía, facilitando el dialogo entre lo literario y lo musical, que este caso, al tratarse de una obra tan importante en el panorama literario, le otorga un valor significativo a la identidad local del municipio de La Unión Nariño; donde nace el poeta, y que gran parte de su obra representa.

De igual forma, la obra apoyada por este carácter identitario, ayudará a llevar su poesía a otros escenarios más allá del ámbito literario, aportando así en su resignificación artística, esperando que esta creación no solo amplifique la voz de Arturo, sino que también promueva un dialogo entre el rock y el folclore, conectando generaciones y abriendo caminos para futuras exploraciones artísticas dentro de la música programática y la *ópera rock*; que es un género poco conocido y mínimamente profundizado, tanto en ambientes artísticos populares como académicos, dado esto se cuenta con relativamente un disminuido número de composiciones, por esta razón con el producto final de esta investigación se busca también, ampliar el repertorio del género y promover la creación de obras de carácter programático y principalmente enmarcadas en este formato.

Así mismo, buscando aportar a nivel profesional y disciplinario, al emprender este proyecto, se propone también contribuir a la forma de la *ópera rock* en el ámbito latinoamericano, proponiendo una fusión de estilos e instrumentación que celebre las tradiciones culturales, mientras explora nuevas formas de expresión musical, mediante la inclusión de

instrumentos y ritmos autóctonos no convencionales en el género, entendiendo que la fusión es un reflejo de la diversidad, donde el pasado y el presente conviven en un mismo escenario (Flores, 2014), resultado de fusionar el formato de grupo de rock con instrumentos folclóricos latinoamericanos – como las quenás, las zampoñas, el bombo leguero, entre otros,- lo cual no solo enriquecerá el espectro sonoro de la obra, sino que también contribuirá a la preservación y divulgación de la cultura musical de la región.

Sumado a lo anteriormente expuesto, se busca obtener; aparte de la obra en sí, un compendio de técnicas y herramientas que pueden referenciar a intérpretes y compositores, que deseen ampliar su paleta de sonidos, logrando así una contribución al estudio de la fusión musical e Interdisciplinario de las artes, este enfoque no solo amplía el campo de estudio de la musicología y la literatura, sino que también desafía las categorías tradicionales de clasificación artística, promoviendo un entendimiento más holístico de la creatividad contemporánea, y acercándolo a la expresividad artística.

La investigación y creación en este contexto, aportarán nuevas perspectivas sobre como la literatura puede adaptarse a nuevas formas artísticas y los géneros musicales pueden dialogar entre sí, ampliando el espectro de conocimiento personal y las herramientas disponibles para el ejercicio compositivo, de manera que se convierte una valiosa oportunidad para explorar y experimentar como compositor, con nuevas formas de expresión artística que resalten la riqueza cultural de Latinoamérica y la interacción entre la literatura y la música contemporánea.

Objetivos

Objetivo General:

Usar elementos musicales programáticos en la composición de una ópera rock basada en la poesía de Aurelio Arturo, para grupo de rock con acompañamiento de instrumentos folclóricos latinoamericanos.

Objetivos Específicos:

Desarrollar un guion compositivo a partir de un argumento construido en base a la obra poética de Aurelio Arturo, siguiendo el libreto creado a partir de la selección de poemas.

Construir, una paleta de recursos musicales, que provean los insumos necesarios para componer una obra programática basada en texto.

Aplicar técnicas compositivas melódicas como el leitmotiv, escalas pentatónicas y hexatónica, complementando con recursos tímbricos como instrumentos no convencionales, dinámicas y técnicas extendidas, armónicos naturales, atonalismo, armonía modal, inversiones, arpeggios, acordes de color y extensiones, y rítmicos (géneros de la región donde se sitúa la historia – norte de Ecuador – suroccidente Colombia) para representar y reforzar diferentes caracteres y emociones expuestas en el texto, estableciendo una conexión profunda entre la narrativa musical y los textos poéticos.

Planteamiento Temático

“Al quedar claras las íntimas relaciones que música y palabra han mantenido a lo largo del tiempo, determinadas correspondencias son trasladadas en sentido bidireccional, así pues, se someten a “un cauce temporal determinado, inexistente en otras ramas artísticas como la pintura o la arquitectura” (Vela, 2019, p. 46). Atendiendo a esto, mediante la presente investigación se busca encontrar los diferentes elementos musicales susceptibles de ser usados para representar un argumento creado a partir de una selección de poemas de Aurelio Arturo (1906-1974). poeta nacido en La Unión – Nariño, y que con unos pocos poemas se ha situado entre los más grandes.

La obra del poeta es reducida; en comparación a sus contemporáneos, ya que solo cuenta con la publicación de un libro y algunos poemas aparecidos de forma aislada, refiriéndose a esto Medina expone que:

Los poemas de Arturo comenzaron a aparecer a partir de 1927 en el “Suplemento Literario Ilustrado” de El Espectador, en la revista Universidad y en las “Lecturas dominicales” de El Tiempo” (Medina, 2013), estos se fueron haciendo reconocidos entre el círculo de los poetas de la época mientras Arturo continuaba con su ejercicio de forma silenciosa sin buscar reconocimiento, “Durante aquellos años, y durante los años que siguieron hasta la mitad de la década de 1940, Arturo continuó indagando el carácter de su propia poesía. Mientras tanto, algunos de sus poemas fueron apareciendo en publicaciones como la Revista de Indias y la revista Pan. La publicación de “Rapsodia de Saulo”, “Interludio” y “El Cantor” antecedió a la aparición en 1945 del poema más importante del nariñense: “Morada al sur”. (Medina, 2013)

Su único libro, más otros poemas publicados fuera de *morada al sur*, han sido compilados en dos libros; Aurelio Arturo: poesía completa de la biblioteca nacional, y Aurelio Arturo: obra poética completa de la UNESCO quienes además lo han catalogado como el poeta colombiano del siglo XX (Acosta, 2020), debido a la influencia e innovación que su poesía representa, a la

cual hace referencia William Ospina: “Leer a Aurelio Arturo es disfrutar del banquete infinito. Unos cuantos poemas, pero la lectura no se acaba jamás. Siempre es nuevo y siempre nos revela otras cosas. Cada vez que Arturo pone una palabra junto a otra ocurre un hecho no sólo en el lector, sino en el mundo: se abren regiones, posibilidades desconocidas para la acción y para la conciencia” (Ospina, 2018.), dejando clara la grandiosidad del poeta y su obra.

Dada la relevancia de la obra arturiana, y la necesidad de indagar en ella, para la presente investigación se toma como referencia el libro poesía completa de la biblioteca Nacional, desde donde se seleccionaron los poemas y se ordenaron para la posterior composición de una obra musical en formato *opera-rock*, con el propósito de unir los elementos en una composición con contenido estético y artístico que respete la concepción del texto y haga uso de elementos programáticos que acentúen el carácter y ritmo de la poesía de Arturo.

Entendiendo que, la música programática es el resultado de la búsqueda de medios para otorgarle un significado a objetos extra-musicales, o proveer de una representación auditiva a manifestaciones de otra índole, y que se complementan entre sí, ya que “Ningún gesto musical tiene significado por sí solo, sino que lo adquiere al estar junto a todos los materiales de la pieza y el texto.” (REYES, 2022) Por tal razón, se ha apoyado en otras artes como la literatura, la poesía, la actuación o la imagen estática o en movimiento como es el caso del cine, donde la música cumple un papel complementario para entregar un mensaje de forma eficaz, y cuyos elementos ayudan a la consecución de los objetivos.

De esta forma “La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo, en el género dramático la presencia de la música es constante (para crear la ambientación, la caracterización de personajes, señalar las partes de la acción...), el texto literario reflexiona sobre la música y la teoría musical, etc. Además, la música también utiliza a la literatura como

coartada: los textos muchas veces son musicalizados, hay correspondencia entre la frase melódica y la frase textual, la música programática evoca lo extra musical acercándose a la narración literaria, la literatura es fuente de inspiración de temas, personajes y formas para la música, etc (Ojeda, 2013).

Partiendo de la idea planteada por Reyes y Ojeda, se afirma que la poesía presenta una cercanía con la música, compartiendo conceptos y términos que se aplican a las dos, como el ritmo, la entonación, la expresión, la dinámica, el tiempo entre otras. Como lo evidencia Arango quien expresa que “La música tiene un ritmo y el ritmo, en los poemas, se lo dan los signos de puntuación, que te indican cuándo debes hacer las pausas en la lectura, así como la duración de la pausa” (gobierno de mexico,nueva escuela mexicana, 2022) siendo esta una característica muy marcada en la obra del poeta Aurelio Arturo. Arango resalta que la música es “el meollo” de la poesía de Arturo:

Arturo trabaja la palabra musicalmente, su textura, su ritmo para modular el hálito, el hechizado ‘soplo del viento’. Pocos poetas entre nosotros habrán cuidado como él, en esto tan cercano de Silva, la línea melódica y el paso del verso. No es gratuito que parte sus poemas, en la mayoría de ellos, del alejandrino simbolista, que se constituye en pie de apoyo desde el que, saltando, bailando teje su ver so. Un verso lleno de escoyuntamientos y fracturas, de elisiones o alargamientos detrás de los cuales es difícil reconocer el metro original al que no obstante vuelve de tanto en tanto. Un verso que generalmente prescinde de la rima o deja sólo una asordinada y variable, rima asonante, pero que haya otras sonoridades más diluidas, suaves insistencias y aliteraciones (‘reinas blancas, blandas’, ‘el habla pulposa, casi palpable’). (Arango, 2003 p.602)

Igualmente, Arango recalca que “Una de las características, entonces, de la frescura y la eternidad de los versos de Arturo reside en la presencia permanente de esa música que proviene ya del viento, de los tambores, de las hojas movidas por la brisa que le dan permanentemente ese

carácter incantatorio ... los poemas de Arturo, creo, son de los que vinieron para quedarse, de los que siguen diciendo. Son poesía esencial porque lograron la música”. (Arango, 2003 p.602). Por otra parte, Seamus Heaney en su texto “*De la emoción a las palabras*” expresa:

Reconocer los sonidos, el tipo de música y los tipos de mensajes que capta el poeta y que aparece en la forma escrita y rítmica de su poesía, revelará el sentido y el color de su voz: ese algo en “el que se mezclan profundamente silencio y sonido, quietud y movimiento, habla y trance”. (Heaney, 1996 p.80). y agrega “(...) el modo como el poeta trabaja las palabras, su dominio de la métrica, del ritmo y de la textura verbal, sino también una definición de su actitud hacia la vida. una definición de su realidad”. (Heaney, p.48).

De esta forma se va aclarando la relación suscitada entre la poesía y la música, así, atendiendo a este planteamiento, mediante este trabajo, se busca en un principio encontrar los ejes de similitud y concordancia entre música y texto, entendiendo que la poesía en su concepción contiene recursos “traducibles” al lenguaje musical (Montserrat, 2005), y brinda posibilidades en la generación de ideas transferibles a la música, además de servir como un hilo conductor de una pieza musical, además, la poesía de Arturo posee muchos rasgos identitarios del territorio, que es muy importante resaltar y a los que en esta investigación se reafirma a través de la “fusión” instrumental y de influencias musicales.

En este orden y aprovechando las características expuestas, se toma el género *ópera rock* como forma. La cual, desde sus inicios; en la década de 1960, ha servido como un formato híbrido, que permite la narrativa dramática propia del teatro con apoyo en la poesía, a lo que se suma la energía interpretativa y expresividad del rock, que se enriquece además con la fusión de variadas influencias que se han dado a través de la historia. *Operas rock* como *tommy* de (the who, 1969) y *the wall* (Pink Floyd, 1979) han mostrado el potencial del género para abordar temas complejos, mediante lo sonoro y lo narrativo en una experiencia artística integral que se ha

expandido por el mundo tomando diferentes identidades de acuerdo a las historias, orígenes y sus instrumentaciones.

En el contexto latinoamericano, los músicos han encontrado en la incorporación de elementos folclóricos y ritmos tradicionales, una oportunidad única para resaltar la identidad cultural a través de la música contemporánea, y explorando han creado nuevas sonoridades representativas, es el caso de bandas como “los Jaivas” y su obra *alturas de macchu picchu* (1981), basada en la poesía de Pablo Neruda, se erige como un gran precedente para la obra que se propone en el presente proyecto, y que resalta la gran variedad sonora que se presenta en el territorio latinoamericano, lo cual es importante para el proyecto y en general, para el desarrollo musical que resalte lo autóctono e identitario de cada país o región.

En Colombia la exploración del género *ópera rock* cuenta con algunas obras interesantes, aunque los estilos programáticos se encuentran mayormente para formatos orquestales, se han creado obras que han ampliado este formato o se han apoyado en otros, como es el grupo de rock para imprimir sonoridades modernas, entre algunos ejemplos encontramos “Ursúa el sádico, *ópera rock* con elementos de la música colombiana”, apuestas más comerciales como “margarita y fausto”.

Así se deja claro que en general, la composición y producción de óperas rock es bastante disminuida debido a diferentes complejidades y retos que se abordan en su concepción, sumado a que no se cuenta con materiales o insumos de forma organizada, que sirvan de partida para la representación de objetos extra-musicales, y menos aún para la composición de *óperas rock*, de manera que se hace necesario comenzar por explorar, investigar y copilar herramientas que sirvan para este fin.

La creación de una ópera rock basada en la poesía de Aurelio Arturo, representa un reto artístico que explora la intersección entre literatura, la música popular y el folclore

latinoamericano, es así que en la búsqueda por plasmar de la mejor manera lo anteriormente expuesto mediante la creación de obra, se hace necesario profundizar y aplicar diferentes recursos musicales tanto melódicos como armónicos, rítmicos, tímbricos y morfológicos que pueden ser utilizados, y que se convierte en insumo fundamental no solo para la composición de esta, si no como una ampliación, profundización y aplicación de los conocimientos previamente adquiridos, y para lo cual se emprende la actual investigación buscando la respuesta a la problemática que emerge de los objetivos planteados. Para tal efecto se sintetiza la siguiente pregunta:

¿Qué elementos, se debe tomar en cuenta para aplicar al proceso compositivo de una ópera rock basada en la poética de Aurelio, que sea coherente con el tratamiento musical programático?

Marco Teórico

El presente proceso investigativo se basa en el eje programático, y tiene como objetivo la realización de un guion de ópera rock basado en un libreto construido con base en una selección de poemas de Aurelio Arturo, Donde se implementarán diversos recursos que exploren texturas, aspectos tímbricos, melódicos, armónicos, rítmicos y morfológicos, por medio de la aplicación de diferentes técnicas de composición y ejecución instrumental, teniendo en cuenta las técnicas básicas y algunas técnicas extendidas. En las siguientes líneas se expone los materiales y resultados de los análisis y búsqueda que permiten obtener estas herramientas.

Música Contemporánea Y Programática

Es importante para la presente investigación, tener las suficientes bases teóricas antes de comenzar al proceso práctico de la composición, por lo tanto, en primera instancia se aclara la naturaleza moderna del género directamente programático, y que se nutre de varias influencias importantes, para esta investigación tomar en cuenta, como es el caso de la música contemporánea, donde se encuentra diversas técnicas que rompen con las tradiciones anteriores y otorgan libertad sonora a las interpretaciones, entre las cuales se encuentran, los sonidos aleatorios, el arte del ruido, los sonidos concretos, usos diferentes de los instrumentos tomados como "fuente sonora", las atmosferas y paisajes sonoros, que toman importancia para el presente proyecto.

La Ópera Rock: Un Género Híbrido

Dentro de la música contemporánea del siglo XX se agrupan muchas corrientes interesantes que se nutrieron de varias fuentes de la época, es así que el género de la *ópera rock* se comienza a gestar a finales de los años sesenta, como culmen de la evolución de los elementos

dados por la formación académica de músicos que el en *art rock* y *rock progresivo*¹ y sinfónico, incluyeron muchas y variadas influencias desarrollando el álbum conceptual² (Macan, 1997), aprovechando el formato de disco de larga duración, que se popularizaban en la época, se cuenta una historia a través de las canciones que lo componen. En un principio se empezaron a agrupar discos con canciones que tenían una temática en común, y un argumento que unía sus canciones como es el caso de *S.F. Sorrow* de la banda *The Pretty Things*.

Un año más tarde, en 1969 se lanza un disco donde sus canciones abordaban un solo tema en específico de principio a fin, desde varios puntos de vista, introduciendo personajes y algunos giros de trama más complejos, así conocemos a *tommy* de la banda inglesa *the who*, considerada por la crítica como la primera ópera rock. En 1970 se lanza *jesuchrist superstar*, que; aunque fue lanzada como un disco de *ópera rock*, estaba concebido para ser un musical al *estilo broadway*, el cual, en un principio no tuvo el suficiente presupuesto, y se editó en un disco, (Choi, 2024) lo que hace que esta obra – aunque su composición, es muy bien lograda - esté pensada para ser representada por actores, de manera que solo lo auditivo no presenta toda la idea, sino que necesita del complemento visual que lleva la historia y desarrolla sus giros y personajes.

The wall fue lanzada 10 años después de *tommy*, - considerada la primera *ópera rock*- es disco doble de la banda *Pink Floyd*, donde según el periodista Rick Karhu encuentra más clara una historia y se hace uso de diferentes orquestaciones y arreglos para llevar la historia. Es

¹ Por rock progresivo se entiende, en términos muy generales, una rama de la música rock que surge a mediados de los años 60 y alcanza su mayor esplendor durante la primera mitad de los años 70, y que se caracteriza por poseer una estética que busca una mayor ambición y complejidad en lo musical, lo temático y lo visual (Stefanoni, 2013)

² “El rasgo básico que diferencia un álbum conceptual de uno ordinario es la cohesión argumental o vínculo temático que hilvana todos y cada uno de sus cortes”. Esta unificación al momento de pensar el producto musical generalmente se da a través de formas instrumentales o narrativas. Lo esencial aquí es la historia devenida en concepto, en trabajo estratégicamente pensado y concebido como un todo” (Carrasco, 2016)

fundamental el uso del *leitmotiv* como herramienta representativa de personajes, emociones, situaciones y los diferentes cambios de estado de ánimo que la pieza necesita (Karhu, 2007), convirtiéndose en una de las óperas rock más importantes, y que se tomarán como referencia del género en la presente investigación.

Al paso de los años, muchos grupos, músicos y compositores, se aventuraron a hacer *operas rock* desde distintos géneros, abordando varias propuestas que rondan lo orquestal y lo nacionalista, apoyadas por diferentes subgéneros dentro del rock; que, además, se ven influenciadas por varias corrientes musicales, principalmente dentro de la música concreta, experimental y de vanguardia, como también la estética musical cinematográfica.

Finalmente, con mucha experimentación se llega a desarrollar historias a través de las canciones haciendo uso de elementos cohesivos como el leit motif, el desarrollo de personajes en situaciones y universos distintos y las orquestaciones y arreglos con caracteres distintivos, donde se puede encontrar varios ejemplos, por citar algunos: *Àngels egg* de Gong, *Abigail* de King Diamond, *the crimson King* de W.A.S.P, *operation mindcrime* de Queensrÿche, y la que es considerada una de las mejor logradas en ámbitos de composición, producción y respuesta comercial; *the wall* de Pink Floyd.

En el territorio latinoamericano, aunque en reducido número, se encuentran discos que encajan en la estética de la ópera rock, como lo expresa Almeida: “La primera ópera rock escrita en español fue La Biblia, del grupo Vox Dei. Se estrenó en (...) Buenos Aires en 1971. En México, el grupo de rock Cristal y Acero produjo en 1984 Kumán,”. Tomando esto como el inicio de un movimiento que hace que para el año 72 se lancen cuatro operas rock muy importantes desde el ámbito social y musical como son *Sudamérica o el regreso a la aurora* de Arco Iris, *Cristo Rock* de Raúl Porchetto, *Tontos (Operita)* de Billy Bond y la Pesada del Rock and Roll, y *Ohperra vida de Beto* de Materia Gris, igualmente Almeida menciona que “El

cubano-mexicano José Fors presentó en 2009 Dr. Frankenstein: la ópera rock, que tuvo buenas críticas, gracias a una versatilidad musical que va desde la polka y la balada hasta el rock más pesado (Almeida, 2015).

Las obras mencionadas; entre algunas otras, presentan rasgos distintivos, y una búsqueda por llevar la historia en la que se basa valiéndose de varios recursos, sin embargo, una de la obras que marcan la historia musical latinoamericana es *alturas de macchu picchu* de la agrupación chilena *los jaivas*, basada en el poema de Neruda del mismo nombre, que aunque, no encaja completamente en el concepto de ópera rock, si es un *álbum conceptual* de música programática, y presenta muchas de las características que se abordan en la presente investigación, por tanto, se puede situar como la más representativa y que presenta de forma clara una fusión de música latinoamericana con elementos orquestales, de rock progresivo y sinfónico.

Características Aplicables

Con lo expuesto en mente, se puede concluir, que uniendo los avances y evoluciones en materia musical realizados por el Art Rock y el Rock Progresivo, se forma como descendiente directo de los álbumes conceptuales, tomando influencias instrumentales del formato del *rock sinfónico* y donde el elemento literario es de vital importancia dentro del concepto que lleva la historia, como recurso central de existencia y cohesión, llegando al nacimiento de la ópera rock como se conoce, no obstante, al llevar el nombre de tan grande e importantísimo género de la música culta, evidentemente no comparte todos los aspectos y características propias de la misma, y de manera simultánea se relaciona, toma y comparte características de otros géneros como son el oratorio, el musical, la opereta, la cantata popular, la suite y el concierto, y más allá, también se ve influenciada por géneros y músicas populares en la búsqueda de generar sonoridades propias.

Llegando a este punto es necesario aclarar el uso de los términos de categorización de los géneros mencionados anteriormente, debido a que, denominar al género como *ópera rock* no necesariamente significa que posea de forma exacta, las características de la ópera (clásica), aclarando que muchas veces difiere de muchas particularidades, que dependen de muchos factores como; la trama, el estilo musical y el carácter. la *ópera rock*, posee elementos cercanos a otras formas que no se deducen desde su nombre, como es el oratorio o drama, donde la base del género son la música y la literatura (Ammer, 2004).

Tomando esto en cuenta se especificarán los elementos mencionados y la relación que guardan entre sí, llevándolo a un concepto de *ópera rock*. En primera instancia; si bien, la *ópera rock* permite a las voces apropiarse la historia con apoyo musical, a diferencia de la ópera clásica no se piensa para una representación teatral, prescindiendo de muchas partes del montaje escénico propio de la ópera. Por otra parte, es de mencionar que es de vital importancia para la *ópera rock*, el lenguaje poético que otorga dramatismo y expresividad y un toque “profundo” a las líricas.

Entendiendo de forma breve la historia y los orígenes del género para la composición de la *ópera rock* es necesario analizar y documentarse con el fin de encontrar las diferentes herramientas compositivas que ayuden a transmitir el concepto que se propone, desde los análisis realizados se mencionará los que han proporcionado resultados para la adquisición de conocimientos necesarios para adelantar el proceso creativo. Atendiendo a esta premisa se encuentran en primera instancia las características ligadas a la forma, en donde se encontraron similitudes a el tratamiento de la pieza al retomar temas iniciales y transformarlos.

Igualmente, otro rasgo importante, es la relación de la música con el texto a fin de crear un ambiente para cada situación, estas son acentuadas por el cambio de ritmo y de armonías entre las diferentes partes. en la *ópera rock* en especial se da la transformación de *riffs*, acentuando los

caracteres necesarios en cada parte. También se puede apreciar una coherencia motivica, es decir que se ven reflejados los motivos a través de la obra generando cohesión y significado a los diferentes cambios emocionales o temporales.

Sobre La Forma

Teniendo clara la historia del nacimiento y parte de la evolución de la ópera rock, se puede adentrar en los diferentes análisis que nos arrojen la información necesaria sobre la concepción de este género, que, aunque se caracteriza por ser un género abierto con influencias varias, se debe buscar puntos comunes característicos que lo definan.

Es así como se entiende que resulta confuso el nombre que identifica el género ya que puede o no tener influencias de la ópera clásica, es importante aclarar la naturaleza del género opera-rock cuyo origen; como ya se había anotado, es más cercano en cuanto a forma a la cantata, o a la suite ya que en la mayoría de los casos no se compone para ser actuada y su performance generalmente es un concierto. Aunque, en la actualidad, y como sucede con las artes desde siempre, se ha fusionado nuevamente con el teatro y la ópera clásica y ha llegado a escenarios en adaptaciones tanto para teatro como para cine o video, de esta forma se puede situar aspectos cercanos al “musical”, el cual puede o no tener elementos de la ópera clásica, lo que lleva a situar como la característica principal a un hilo conductor a través de las diferentes partes. en cuanto a la duración puede ser variable, y generalmente está compuesta como un concierto y puede o no ser representada por actores. Otra característica relevante es el “tono teatral” que se imprimen a las interpretaciones.

En cuanto a la forma general y como se estableció anteriormente; la ópera rock nace desde la intención de usar el “álbum” como un todo dentro de la composición, de manera que se estructura la historia de forma lineal entre diferentes canciones, que evocan las emociones de la

historia, que es presentada a través de un texto que, generalmente cuenta con imágenes teatrales y grandiosas.

En cuanto a la estructura media, se sitúa en las canciones, las cuales generalmente están distribuidas en formas binarias y ternarias, con la alternancia de pasajes instrumentales, solos, declamaciones y recitativos principalmente donde las melodías pueden tener mayor o menor rango vocal, o tesitura o amplitud en el contorno melódico, dependiendo de las necesidades y caracteres necesarios en la obra; en este caso, muy dependiente del texto

Para concluir, en lo más específico se puede catalogar a la ópera rock, como una forma de álbum conceptual, que aparte de girar en torno a una temática en cada canción o parte, usa herramientas narrativas como el *leitmotiv* y otros elementos representativos, para darle continuidad cronológica y cohesión a una serie de eventos que se relacionan.

“Después de toda esta reflexión, y no por crear controversia, es necesaria una corrección en cuanto a la definición de ópera rock y álbum conceptual: una ópera rock es un álbum conceptual, pero un álbum conceptual no es una ópera rock” (Trevor, 2020) Se puede concluir que la ópera rock es un género amplio que se alimenta tanto de algunos géneros clásicos como de música contemporánea tanto popular como académica, que ha tomado diferentes recursos y elementos musicales, dramáticos y literarios que necesita para llevar a cabo la meta de contar una historia compacta a través de las diferentes canciones que la componen.

Por supuesto, los aportes del rock progresivo y art rock, son la base musical de la ópera rock y entre estos, se tienen en cuenta para la presente investigación elementos rítmicos como combinaciones rítmicas diferentes dentro de una métrica, acentuaciones. Elementos melódicos comenzando por la combinación de varios instrumentos melódicos, la inclusión de diferentes escalas más allá de mayor y menor, la estructura melódica ligada al texto poético, el uso del *riff*,

el uso de escalas modales y elementos armónicos como acordes con extensiones, acorde SUS, maj7, sistemas armónicos basados en escalas como la pentatónica. desde la textura se encuentra la polifonía y la monofonía, el timbre apoyado por el uso de variadas instrumentaciones.

Fusión Musical: Instrumentación y Fusión Sonora

La música desde su concepción tiende a la mezcla de culturas, y a la transformación; incluso el ritmo de son sureño -típico del departamento de Nariño -y que se aborda en esta investigación- es fruto de la fusión de varios ritmos precolombinos. Claudio parra de *los jaivas* expresa “Acerca de la fusión de música folklórica y rock y cómo se dio esto en el lenguaje de Los Jaivas. Yo creo que eso responde a que nosotros nunca quisimos encajonarnos en algo. Nosotros somos músicos y se puede hacer cualquier música. O sea, no hay límites. Y eso es lo que hemos hecho. Depende de lo que queremos expresar finalmente. La música es un lenguaje para expresar algo, entonces la utilizamos como lo que es, como un lenguaje. (Flores, 2014)

Estas afirmaciones aclaran que la fusión es algo que fluye naturalmente. como lo afirma Claudio Parra:

Lo que a nosotros nos gustaba del rock era la sonoridad. Y hacíamos cosas con ello; yo me acuerdo cuando hicimos Tarka y Ocarina, o el comienzo de Mambo de Machaguay. Eso de tocar el bajo y la guitarra, los dos con distorsionador y tocándolo en 4tas paralelas, era como pasar las tarkas a las cuerdas; y agarramos un sonido de rock pesado. Y un rockero podía decir, claro, eso es rock, pero lo que estábamos tocando nosotros era, por decirte, una diablada. Era un poco como la broma que hacíamos cuando tocábamos en la banda tropical y nos cambiábamos los instrumentos entre nosotros, pero que a la larga era otro lenguaje. (Flores, 2014)

Fusión En La Obra Propuesta (Elementos A Usar)

La fusión sonora ha hecho parte de la ópera rock desde su concepción, y se ha nutrido de muchos géneros populares y doctos en la búsqueda por transmitir su mensaje, por esta razón se decide incluir instrumentos folclóricos Latinoamericanos, buscando ampliar la paleta de sonidos y colores, para una orquestación más rica en colores y timbres (ver tabla 2). Por otra parte, se toman en cuenta otros elementos representativos de la zona andina de América latina, tales como aires folclóricos como el yaraví, el danzante, el son sureño y sus variantes (*quisindi quindi, tiringis tinguís*) tonada, yumbo, albazo, fox incaico, y su fusión con elementos del rock tanto instrumentales como técnico-rítmicos, (véase tabla 2).

El uso de elementos musicales autóctonos sirve como vehículo narrativo, ya que ayuda a conectar la historia con una ubicación geográfica, por lo que se ha optado por ritmos del ecuador y el suroccidente colombiano, más precisamente ritmos del departamento de Nariño, tales como el son sureño y el llamado *quisindi quindi*, además del currulao que se ejecuta en la región pacífica de Tumaco y aporta su influencia a la música de Nariño y se reflejan en el “*son sureño*”.

Sobre La Instrumentación

El dialogo entre lo ancestral y lo moderno, se resalta con la integración de Instrumentos Modernos y Tradicionales, lo cual se fundamenta en precedentes en la música Latinoamericana, ya citados como lo es la Fusión Musical en Bandas como Los Jaivas , o en Colombia se puede mencionar a el grupo *Genesis* en cabeza de Humberto Monroy, quienes tomaron diferentes corrientes del rock y las fusionaron con elementos latinos., que combinados con la instrumentación tradicional del rock crean una base sólida para el género que atañe esta investigación.

El Rol De La Banda De Rock En La Ópera Rock, Como Base Sonora

Partiendo de la instrumentación típica del rock (Guitarras, Bajo, Batería) y aprovechando la expresividad y potencial sonoro del género, esta formación se convierte en la columna que sostiene toda la carga musical de la obra, las cuales se apoyan en el resto de la instrumentación y dialogan entre sí, sin dejar de ser la base sonora de la obra en su totalidad.

El formato propuesto en la presente investigación esta direccionado al género conocido como *folk rock*, donde se tiene la instrumentación básica de bajo y batería y se reemplazan guitarras eléctricas por guitarras acústicas tipo folk, y en algunos casos tipo española o clásica, y se reemplaza teclados por instrumentos folclóricos o se adicionan al formato, se pueden citar dentro de este estilo a bandas como *jetro tull*, como una de las más representativas. Esta formación permite expandir la instrumentación, y apoyar de distintas formas la base.

Instrumentación Andina Como Acompañamiento

En la búsqueda identitaria, a la que se hace referencia en este texto, resulta ponderante la inclusión de instrumentos tradicionales o folclóricos, con el fin de acrecentar la sonoridad propia de una cultura o región, en este caso la región andina del sur de Colombia y Ecuador. Aunque la procedencia de los instrumentos aún sigue siendo un debate, hacen parte de la cultura del departamento de Nariño y se detallan en la tabla 1, que se puede ver a continuación:

Tabla 1*Secciones Instrumentales*

Nº	SECCIÓN	INSTRUMENTOS	Detalle, anotaciones
1	FAMILIA QUENAS (CAÑAS)	Quenas	Afinación: G Mayor
		Quenacho	Afinación: D Mayor
		Moxeño	Afinación: G Mayor (8ª debajo de la quena)
2	CUERDAS	Guitarras electroacústicas folk y tipo nylon	Afinación: Standard, drop D
		Bajo	Standard, drop D
3	FAMILIA DE ZAMPOÑAS (TUBOS)	Rondador	Em, sobrepone dos escalas pentatónicas la segunda Am, cada nota es acompañada de otra a una 3ª menor 8 o 5ta, carácter armónico al tocar dos o más tubos al tiempo.
		Flauta de pan	Afinación C Mayor, con adición cromática similar al piano
		Zampoñas malta	Afinación G Mayor, con adición cromática
		Bajones	Afinación G Mayor, con adición cromática (8ª debajo de malta)
		Toyos	Afinación G Mayor, con adición cromática (8ª debajo del bajón)
4	PERCUSION	MAYOR	
		Bombo wancara	Tamaño: standard
		Bombo leguero	Tamaño: mediano

	Batería	5 piezas. Patillos; hi-hat, ride, crash, chinaesse, splash
MENOR	Palos de lluvia	Tamaño: mediano, grande
	Guasá	De madera o caña con semillas
	Chack chaks	De cascos de alpaca o llama (procedencia animal), de semillas (procedencia vegetal)

Fuente: Elaboración propia

El uso de una banda de rock combinada con instrumentos folklóricos latinoamericanos enriquecerá la sonoridad de la obra, creando una experiencia única que celebra la diversidad cultural. La fusión de estos estilos no solo honra las tradiciones musicales de la región, sino que también refleja el dinamismo de la música contemporánea, promoviendo un diálogo entre lo tradicional y lo moderno. Además, la fusión musical puede enriquecer la experiencia estética del espectador, ofreciendo una narrativa sonora que refleja la complejidad del contenido poético. La incorporación de instrumentos como la quena, el rondador y el bombo legüero, permitirá una exploración de nuevas texturas sonoras, promoviendo la innovación y la creatividad en la composición musical. La idea principal al determinar la instrumentación es enriquecer la sonoridad, a través de la inclusión de instrumentos folklóricos.

Los Poemas Y El Texto

Exploración De La Poesía De Aurelio Arturo: Análisis Poético Básico

La primera etapa consiste en una inmersión profunda en la poesía de Aurelio Arturo, se buscarán textos que resalten los temas y emociones que serán la base de la obra, la lectura y el análisis crítico permitirán identificar los aspectos más significativos de su obra, que son de interés para

esta investigación, como; la naturaleza, la identidad cultural y los elementos místicos, para comprender en profundidad los temas, el estilo y los simbolismos presentes en su poesía.

Siendo necesario leer y analizar su poesía, prestando atención a elementos recurrentes. A través de la implementación de un análisis poético básico, identificando sílabas tónicas y atónicas (acentuada y no acentuadas), que serán traducidas en acentos musicales, lo que servirá como insumo rítmico, que ayudará a determinar los compases.

En este orden, se tomara en cuenta la métrica de la poesía, la sílaba como principio rítmico de la poesía, además, encontramos marcadores rítmicos en la poesía, como son la estrofa, la rima, el acento, la pausa, y la cesura (pausas intermedias) y se tomaran en cuenta en el ritmo los hiatos, que afectan en la musicalidad del verso poético, además de entender los acentos por medio de las palabras agudas, graves, esdrújulas, igualmente algunas “licencias poéticas en la métrica” como son la sinalefa; unión de dos sílabas cuando una palabra termina en vocal y la siguiente comienza por vocal h o y, la sinéresis; une dos vocales en una sola sílaba, a pesar de que deberían estar separadas según las reglas gramaticales, y la diéresis que separa dos vocales que deberían formar un diptongo según las reglas gramaticales. (Ramos, 2010)

Yendo más allá, se encuentra la organización de las estrofas, que en el caso de la poesía de Aurelio Arturo es dada de forma libre, y esta es a criterio del poeta o de la idea sin tener en cuenta las rimas ni la longitud uniforme de los versos, lo cual hace complejo la elección del ritmo, pero le otorga expresividad a las ideas que fluyen como la naturaleza que describe. En cambio, encontraremos ritmos dados por los acentos, que serán los que indiquen algunas figuras que serán insumos de partida para la composición (Ramos, 2010).

Con esto en mente, es necesario tener en cuenta algunas cualidades rítmico-musicales presentes en la poesía como son; la anacrusa, el obstinado, los acentos y la métrica, que podemos visualizar en los siguiente versos tomados de *Morada al sur*, y que son las primeras frases del

texto de la composición propuesta, en este ejemplo se resaltan (amarillo) los acentos, que al llevar el pulso da una sensación de un 6/8; lo que define el compás, y le dota de cierta rítmica que no se daría por ejemplo en 4/4. En las figuras 1 y 2 se representan la anacrusa en dos posibilidades dentro del mismo verso, que presenta dados los acentos de las sílabas que propone la palabra (Ramos, 2010).

Y **aquí** **prin**cipia, en **este** **torso** de **árbol**,
 en **este** **umbral** **pulido** por **tantos** **pasos** **muer**tos,
 la **ca**sa **gran**de **entre** sus **frescos** **ra**mos.
En sus **rin**co**nes** **án**geles de **som**bra y de **se**creto

Figura 1

Anacrusa -Opción A



Fuente: elaboración propia

Figura 2

Anacrusa -Opción B



Fuente: elaboración propia

en el ejemplo siguiente podemos percibir en los acentos resaltados, la figura musical del obstinado, con algunas bordaduras, definida de forma más clara desde donde se señala subrayado, y que guarda similitud con los patrones rítmicos de la región (véase tabla ritmos de la región) además, es de notar la sonoridad de las palabras que asemeja el ruido del viento y la lluvia.

y **que** en el **fondo** de las **no**ches **pul**sa **vi**olas,
arpas, **la**údes y **ll**uvias **sempi**ternas.

Con base en estos insumos se busca facilitar la relación música texto que se propone como conductor de la historia, además servirán para la creación de las melodías y la cohesión rítmica de cada parte.

Con la consecución de todos los insumos resultantes de los análisis, hay que tomar en cuenta las diferentes variables que se presentan antes de iniciar el trabajo, como se indica en una entrevista con Claudio Parra (pianista y arreglista de *Los Jaivas*) “La primera duda que tuvimos cuando decidimos lanzarnos en este proyecto, que fue una propuesta que nos hizo Daniel Camino, fue si íbamos a cantar el poema o simplemente iba a ser una instrumentación musical del poema. Esa fue la primera duda que tuvimos, que se aclaró”. (Flores, 2014), lo que da igual una respuesta inicial para enfrentar la composición.

Existen muchos conceptos más, que surgen en análisis aplicables al poema que pueden servir de insumo musical, pero exceden los límites de esta investigación, en la que se centrara en los que sean directamente sean aplicables al verso libre que es lo que nos atañe debido al estilo de e la poesía de Arturo, de manera que se tomaran las relaciones entre la frase poética y la frase musical, con el fin de darle importancia a los versos.

El Argumento Y El Libreto

Tras la selección y definidas las características musicales de los poemas que se tomaran en cuenta para la composición es de vital importancia tener un hilo conductor, que en el caso del presente proyecto esta sostenido en un argumento, que recoge la historia de forma resumida y un libreto en el que se presentan las diferentes canciones en el orden establecido de partes y subpartes. estos elementos son importantes para tener claridad en las partes y los poemas y versos que las componen.

La Disposición Y El Orden

Aclaradas las relaciones del texto a través de sus partes, es importante mencionar que el orden dispuesto responde a la historia creada en el argumento, y los versos son fragmentos de las poesías completas, de manera que la disposición dada al final responde a las necesidades de la historia que lleva en desarrollo la obra.

La Voz

Tomando en cuenta que el objetivo de este proyecto contempla la creación de una obra basada en texto; es fundamental el canto, por lo cual se identifican y analizan algunas técnicas vocales y su aplicación en la creación musical, considerando formas vocales no convencionales de interpretación, como las voces guturales, las colocaciones y coloraturas diferentes mediante el uso de resonadores tomando en cuenta la variedad vocal de Mike Patton y la interpretación con “tono teatral” de Bruce Dickinson (Iron Maiden) se toman recursos de “voces guturales y limpias”, así como el uso de la voz recitada y el canto hablado, igualmente apoyados en la estética sonora de *alturas de macchu picchu* y la *cantata santa maría de Iquique* del grupo *quilapayum* que aportan la estética andina, además de apoyarse en las interpretaciones tradicionales de los ritmos seleccionados, y especificados en el apartado de recursos rítmicos.

A través de estos referentes se toman varios recursos vocales que aporten en la interpretación del texto, las emociones y sus entornos, por esta razón se opta por incluir influencias de la voz lírica, Voz gutural en rock y metal e intergutural (growl, screaming, grunt, Scream, Fry singing, raspy voice). técnicas como el vibrato vocal, y las diferentes colocaciones de la voz, igualmente, y con gran importancia el uso del tiempo rubato, la voz narrada en sus diferentes tipos, igualmente la voz susurrada entre otras expresiones que se detallan en el proceso creativo.

Enmarcado en el género *ópera rock*, se incluyen diferentes tipos de voces y técnicas, las cuales estarán dadas en los registros de tenor (el cantor) para darle el brillo que representa el personaje, y barítono (el narrador, voz narrada), se tendrá en cuenta el uso expresivo de la respiración, y las diferentes expresiones que el intérprete también sienta del texto, por lo que en algunas partes se recurre a ejecuciones aleatorias o improvisadas, donde la importancia va más dada a la expresividad del texto, y a la improvisación de la interpretación por parte del ejecutante, otorgándole libertad expresiva y creativa para llevar a cabo el fragmento necesario.

Figura 3

Uso del Rubato en "Los Jaivas"

The image displays four staves of musical notation, likely for a vocal line, illustrating the use of rubato. Each staff begins with the marking 'Rubato quasi recitativo'. The first staff includes dynamic markings *mf* and *f*, and features a slur over a sequence of notes with a '2' indicating a second ending. The lyrics 'Qué e-ra el hom-bre? En qué par-te de su con-ver-sa-ción a-bier-ta' are written below the notes. The second staff starts with a *f* dynamic and shows a similar melodic phrase. The third and fourth staves also begin with 'Rubato quasi recitativo' and *f* dynamics, showing variations of the melodic material. The lyrics 'Qué e-ra el hom-bre? En qué par-te?' are repeated across these staves. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents.

Tomado de "Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas" (Flores, 2014)

Teoría Musical - Armonía Moderna

Recursos Musicales y Compositivos

Con los recursos encontrados hasta este punto en los diferentes análisis, y provenientes del género *ópera rock*, ya se cuenta con un insumo inicial dado por el género de la *ópera rock* y por las cualidades propias del texto, a esto se deben sumar otros recursos teórico-musicales que

ayuden a reforzar estas ideas y aporten en la consecución de los objetivos. Para este fin, a continuación, se detalla los diferentes recursos melódicos, armónicos, rítmicos, morfológicos y tímbricos que serán utilizados para la construcción narrativa de la *ópera rock* basada en la obra poética de Aurelio Arturo.

Recursos Melódicos: El Leitmotiv Herramienta Narrativa en la Música. El *leitmotiv* es una herramienta como positiva que se empieza a rastrear en gran uso en la música de Wagner y consiste en un sencillo motivo melódico que sirve para representar un personaje, un lugar, una acción entre otras, y que se puede transformar en fin de acompañar las emociones suscitadas en la obra donde se presenta su uso (bribitzer-stull, 2015) actualmente es grandemente aplicado en la composición de bandas sonoras cinematográficas como es el caso de compositores como Jhon Williams, Howard shore o Alexandre Desplat, e igualmente aparece en obras de música popular como las que atañen la presente investigación.

Figura 4

Motivo de "La Poderosa Muerte"



Tomado de "Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas" (Flores, 2014)

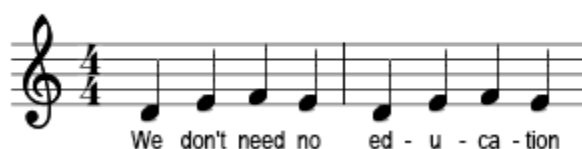
El concepto de leitmotiv, ampliamente utilizado en la música operística y dramática, se erige como una herramienta clave para construir una narrativa coherente en una obra musical. A través de motivos musicales que representan personajes o temas recurrentes, se logra una mayor conexión emocional con la audiencia, permitiendo que los espectadores reconozcan y se identifiquen con las emociones y situaciones de los personajes. La aplicación del leitmotiv en el

contexto de una ópera rock permite, además, una intertextualidad musical que puede enriquecer la comprensión del mensaje poético de Arturo (Zibra, 2017). Este enfoque no solo enriquecerá la experiencia auditiva, sino que también contribuirá a la construcción de una narrativa más cohesiva y emocionalmente resonante.

En el siguiente ejemplo de la figura 5, se muestra el leitmotiv principal de the wall de Pink Floyd, que representa al personaje principal y sirve como base para la mayoría de las canciones, como lo demuestra Rick Karhu en su artículo The sound of music in my ears: An examination of the leitmotif and how Pink Floyd used it in their classic album, The Wall (Karhu, 2007)

Figura 5

Leitmotiv Principal en "the Wall"



Fuente: The sound of music in my ears: An examination of the leitmotif and how Pink Floyd used it in their classic album, The Wall (Karhu, 2007)

El uso del leitmotiv no solo es un elemento representativo, sino que sirve para construir cohesión narrativa y musical a través de motivos recurrentes asociados a personajes y temas, que refuercen el texto. El leitmotiv principal de la obra the wall, el cual se compone de 4 notas y que podemos encontrarlo transformado en varias formas e igualmente cambiando de timbres, o haciendo uso de varios tratamientos como, expansión y contracción rítmica, cambio de función dentro de la obra (melódica, armónica, rítmica) lo que lo convierte en un recurso de gran potencial para la composición de música programática.

Se ha elegido el leit motif como principal pieza cohesiva de la obra, este será presentado como riffs, como melodías y también de forma armónica dependiendo de las necesidades el leit, motif es principalmente una célula melódica, pero puede ser un acorde (acorde místico de Skriabin) o incluso ritmo, es necesario entender la diferencia del leit motif con el concepto de “tema” que puede ser basado en un leit motif y generalmente se usa para introducir un personaje. (Bribitzer-Stull, 2015)

Escalas. Siguiendo con el desarrollo melódico se tomarán escalas modales, pentatónicas, hexatónica o tonal, y cromática, para darle diferentes caracteres y colores a las partes, según las emociones que estas necesitan. También es importante definir el contorno melódico aplicable a la voz del cantor, el cual se centra en saltos de segunda, tercera y quintas, buscando que la ejecución sea sencilla y se dé importancia a la interpretación del texto.

Muchos de los elementos propios de la música programática y del género que atañe a la presente investigación, se encuentran en la canción “La Poderosa Muerte” de los jaivas. El carácter de esta canción está relacionado con el concepto de la muerte, el caos y la tormenta, los cuales están intrínsecos en el poema base. La interpretación se desarrolla con alto uso del “rubato” teniendo el piano como eje conductor, igualmente el uso extendido de “el pedal”.

Las partes presentan contrastes temáticos y dinámicos, y las transiciones dan coherencia a la unión de las partes. El fraseo de la voz es recitativo, lo que imprime un carácter poético y dramático, es importante resaltar la utilización del silencio como elemento de la composición.

El contraste es importante para diferenciar personajes o emociones como se puede ver en la poderosa muerte funciona como el tema principal de la voz consta de dos motivos contrastantes que hacen referencia a la muerte y al hombre como parte de una narrativa.

Es importante el uso del obstinado para el desarrollo de la figura principal, en este caso llevada por el piano, que evoca el viento fuerte, la tempestad y la tormenta.

Figura 6

Uso del Obstinato En "alturas de macchu picchu"



Tomado de "Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas" (Flores, 2014)

El tratamiento de frases o motivos por medio de técnicas minimalistas, también puede ser un recurso interesante para tener contraste y diversidad en la narrativa, como se ve en el siguiente diagrama que muestra el motivo rítmico desarrollado en los toms, en la canción "set of controls for a heart of the song" (n) de la banda inglesa Pink floyd, es preciso aclarar que estos patrones deben ser ejecutados con baquetas de timpani, para darle una sonoridad más profunda, lo que lleva a un acercamiento a elementos tímbricos que ayudan a llevar el mensaje que busca la obra, y lo cual es importante en el resultado sonoro de la obra que propone la presente investigación.

Figura 7

Motivo base de "set of controls for a heart of the sun" de Pink Floyd



Tomado de “trancipción desde partitura”

La melodía y el carácter profundo se realiza haciendo uso de una nota pedal, esta línea también se puede acercar al uso del “obstinato” que es muy recurrente en las composiciones minimalistas.

Recursos armónicos. La armonía es superlativamente importante para crear diferentes ambientes y atmosferas que apoyen el desarrollo de la historia, para la presente investigación la armonía estará soportada a través de e uso de la modalidad (modos, pentatonismo), armonía triádica y no triádica (cuartal, 2das, 5tas, 6tas) extensiones de acordes, inversiones, Mediantes y submediantes cromáticas, modulaciones sin acorde pivot, acordes por color, modulación directa, retrogresiones, progresiones de acordes no funcionales, movimientos en bloque, notas paralelas (5tas, 4tas, 8vas) pedal y dron, las cuales se combinarán según las necesidades de la obra.

los recursos armónicos giran mayormente en la armonía moderna y modal, haciendo uso de enlaces de acordes de color, acordes cuartales (por 4tas, 5tas, y 2das) extensiones, modulaciones sin acorde pivot, enlaces y modulaciones con mediantes cromáticas, armonía en capas, polifonía / contrapunto, armonía estática, nota peda.

Otro de los recursos interesantes y que aportan dramatismo a una composición, es el enlace por sexta hacia un acorde menor. Este recurso también hace parte de los cambios armónicos de la poderosa muerte, en donde, si bien se mantiene la tonalidad principal de mi m, ahora aparece el acorde de do m, que añade un acento dramático al carácter de esta segunda parte, y hace alusión a la muerte, y al misterio que esta encierra.

Figura 8

Sexta Cromática "La Poderosa Muerte"



Tomado de “Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas” (Flores, 2014)

Claudio Parra se refiere “El do menor que usa Beethoven en las sonatas más dramáticas, como en la patética, la 5ta sinfonía, Es una tonalidad que es muy tensa y dramática. Y ese es el acorde que se utiliza en la segunda parte de La Poderosa Muerte cuando entra al ritmo de cueca. (Flores, 2014), y agrega “En cuanto a la tonalidad de Sube a Nacer conmigo Hermano, Eduardo (Parra) propuso la tonalidad de mi menor, por la anatomía de las manos, que justamente cayeron en las teclas negras del piano. Eduardo se puso a tocar y ése fue el tono que eligió. Fue bastante intuitiva, pero es lo que al final le dio el carácter a toda la canción. (Flores, 2014). Lo que también es interesante en el uso de notas alteradas.

Figura 9

Cambio Armónico "La Poderosa Muerte"



Fuente: Tomado de “Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas” (Flores, 2014)

La armonía en bloque principalmente en 4tas y 5tas paralelas, aporta fuerza y muestra una cercanía sonora con la música ancestral como la usada en las tarkadas o danzas circulares propias de latitudes andinas, esto hace parte de la obra de los jaivas que se viene analizando se evidencia en el siguiente fragmento.

Figura 10

Armonía en Bloque en "La Poderosa Muerte"



Fuente: Tomado de “Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas” (Flores, 2014)

Figura 11

Bloques armónicos, Cambios de Métrica y Dinámica en los Jaivas



Tomado de “Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas” (Flores, 2014)

Es interesante lo que Claudio expresa, acerca del uso de las notas alteradas “En cuanto a la tonalidad de Sube a Nacer conmigo Hermano, Eduardo (Parra) propuso la tonalidad de mib menor, por la anatomía de las manos, que justamente cayeron en las teclas negras del piano. Eduardo se puso a tocar y ése fue el tono que eligió. Fue bastante intuitiva, pero es lo que al final le dio el carácter a toda la canción”. (Flores, 2014) y se convierte en un recurso interesante que va muy de la mano con el sonido andino que se busca.

Los cambios de tonalidad aportan significativamente al proceso narrativo, igualmente aportan “frescura” al el cual se acrecienta por el uso de cambios de compas y de tiempo, Los cambios de metro y el acompañamiento mediante movimiento en bloque de todos los instrumentos principalmente en intervalos paralelos, como 8vas, 5tas y 4tas (recurso característico de los riffs en la música metal y rock) siguiendo la escala pentatónica que aporta color, y da fuerza a la narración sin interferir con la melodía o el texto principal.

Recursos rítmicos. Entendidas las relaciones rítmicas de la poesía y la música se cuenta con insumos iniciales para abordar la composición estos serán complementados por la inclusión de ritmos de la región suroccidente de Colombia y el Ecuador los cuales se detallan en la tabla 2, estos ritmos serán tomados como patrones que se combinarán entre sí, ya que tienen la particularidad de compartir la métrica de 6/8 lo que permite combinarlos entre sí, para crear tejidos rítmicos que conservan la sonoridad de los ritmos y así lograr crear una sensación de ubicación geográfica en la obra.

Sumado a esto también se tomarán patrones obtenidos de subgéneros del rock combinándolos con los ritmos autóctonos con el fin de obtener amalgamas rítmicas que dialoguen, además que la mayoría de estas se encuentran en compas de 4/4 lo que de forma sencilla permite diferentes combinaciones y realza el contraste que busca la obra sin caer en complejidades técnicas.

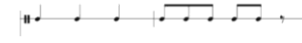
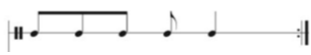
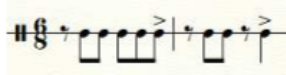
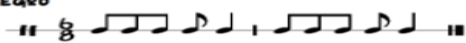
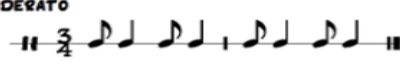
Elementos del rock y el metal. Principalmente encontramos dentro del llamado metal extremo un recurso muy común que se conoce como *blast beat*, y consiste en ejecuciones de la batería a velocidades altas con subdivisiones pequeñas de los compases, la cuales generan sonidos pesados que recuerdan las metralhas y las máquinas de guerra, aparte de los recursos comunes como fills, improvisaciones y coloraturas.

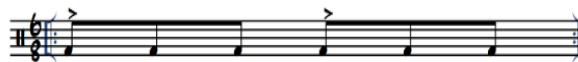
El uso no convencional de los componentes de la batería también otorga otras sonoridades lo que se consigue usando las maderas, los aros, y los herrajes que componen el instrumento y que comúnmente solo son parte de la forma del instrumento. en este fragmento de la obra de los jaivas donde se presenta un nuevo cambio de metro, que realza la parte a seguir, de la misma forma cambia el carácter del piano a “dolce” y nos presenta una sensación más descansada y tranquila, que referencia el paso de la tormenta, de esta forma se puede notar como la dinámica puede resaltar el dramatismo y la representación del objeto del que se trata.

La conjunción entre elementos del rock y el folclore es superlativa en importancia debido a que será la base rítmica de toda la composición, para claridad en esta sección se expone la tabla, con la compilación de los ritmos y algunos detalles a tomar en cuenta en la composición.

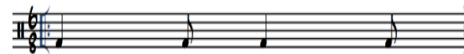
Tabla 2

Ritmos Andinos de la Región, para la Ópera Rock

RITMO	DESCRIPCIÓN	FORMULA RITMICA
son sureño, y variaciones (tiringuis, quisindi)	Se pueden asociar varios ritmos tradicionales como el currulao o bambuco viejo Otro elemento del son sureño es el ritmo de acompañamiento frecuente en la música Patrón que se ejecuta en bloque o individual	 Ritmo en percusión menor     
Albazo		ALLEGRO 
Pasillo 3/4		MODERATO 
Yaraví		



Danzante Género musical indígena,



yumbo Género musical mestizo
bailable y espiritual,



Adaptado de: El sonsurño, una rítmica de los andes de Nariño (Bastidas España José Menandro, 2013), Las adaptaciones de música tradicional ecuatoriana para instrumento solista viola y su incidencia en el fortalecimiento de la memoria cultural del Ecuador (Ochoa, 2019).

La inclusión de los ritmos latinoamericanos resalta el carácter autóctono como vemos en *la poderosa muerte*, que usa un cambio rítmico hacia el ritmo de cueca, que ayuda a conducir la obra y genera dramatismo, al mismo tiempo que anticipa la entrada de la siguiente parte, a forma de transición, y le enmarca en una región.

Figura 12

Inclusión del ritmo cueca en "La Poderosa Muerte"



Tomado de “Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas” (Flores, 2014)

Recursos instrumentales y orquestales. La variedad instrumental que se propone otorga un amplio catálogo de Recursos tímbricos propios de cada instrumento y de su origen musical, lo que se constituye como instrumentación no convencional en la ópera rock, y las cuales se abordaran en el presente trabajo a partir de diferentes técnicas extendidas de cada instrumento, que en el caso de la presente investigación se agruparan en bloques.

Se tendrán en cuenta diferentes densidades y texturas con el fin de darle movimiento y contraste a la obra, en la que la orquestación en gran parte funge como la creación de los ambientes que necesita cada parte, por lo que se remite a muchos sonidos no convencionales y que hacen parte de la música contemporánea y experimental, a los cuales se llega a través del uso de diferentes técnicas extendidas de los instrumentos, para lograr ruidos, y sonidos que evoquen lo que el texto expresa, acompañado por una base rítmica que actúa como banda sonora de ese espacio. (Herrera, 1995).

Recursos tímbricos. Además de lo anotado hasta el momento, al contar con instrumentación no convencional en el rock, con la inclusión de instrumentos folclóricos latinoamericanos, se experimentará con diferentes sonoridades provenientes de estos, de su ejecución y combinación, igualmente se añadirá texturas y técnicas orquestales, técnicas extendidas de ejecución instrumental y orquestación, Igualmente se tomarán algunas técnicas orquestales y compositivas provenientes del minimalismo como son el scrolling o phasing, adición y sustracción de notas, layering, armonía estática, expansión y contracción rítmica.

las obras expuestas, se toman como referencia, y aunque pertenecen a dos latitudes diferentes; como es Europa y Latinoamérica, las dos están catalogadas por características que se enmarcan en el rock progresivo y presentan elementos comunes entre ellas, estos elementos aportan grandemente a la narrativa y tienen puntos de encuentros en cuanto a sonoridad y desarrollo musical, ya que son susceptibles de ser utilizados para la representación de objetos

extra-musicales, tales como: el uso de modos y técnicas minimalistas, la creación de atmosferas que dependen del texto (relación música texto), el uso de instrumentos o técnicas no convencionales dentro del género rock, la inclusión de diferentes expresiones y técnicas vocales para recrear y transmitir el texto, igualmente la repetición de patrones musicales para dar continuidad, por otra parte, también se puede tomar en cuenta la experimentación con sonidos concretos, líneas desarrolladas a partir analogías sonoras en la percusión u otros instrumentos de forma onomatopéyica de las frases textuales entre otras que pueden ser exploradas.

también ayuda a dar variedad y color el uso de acordes extendidos, armonía cuartal e intervalos paralelos paralela (4tas, 5tas, 8vas), conceptos como la politonalidad, el contrapunto libre, de igual forma se puede usar armonía estática, Notas largas, textura figurativa y diferentes texturas orquestales, rítmicamente se puede usar patrones rítmicos autóctonos, Poliritmia y varias técnicas del minimalismo para la transformación de un motivo o célula musical.

Figura 13

Cambios de Carácter en "La Poderosa Muerte"



Tomado de "Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas" (Flores, 2014)

Orquestación. finalmente, se apoyará en varias teorías y técnicas musicales tomando en cuenta diferentes fuentes tanto bibliográficas como auditivas, se encuentran técnicas de composición que buscan respetar el carácter de los textos como la composición. adentrándose en la creación de Melodías a partir de textos poéticos, tomando en cuenta la integración del leitmotiv en el proceso creativo, al igual que las coincidencias armónicas y rítmicas entre rock y música folclórica para lograr coherencia en la adaptación de la estructura poética al formato de ópera rock, apoyado en la combinación de texturas modernas y tradicionales se aplicarán diferentes estrategias de orquestación que destaquen la fusión de ambos mundos y dándole vital importancia a la improvisación como método de composición. (Herrera, 1995)

De esta manera, con el fin de encontrar características específicas en el uso de instrumentaciones no convencionales dentro de la creación de este tipo de obras, se realiza una revisión bibliográfica, y se profundiza en el uso de recursos del lenguaje de la música y las formas de enriquecer su desarrollo a través de su uso la era contemporánea, profundizando en los recursos explorados en producciones latinoamericanas como **alturas de macchu picchu** Donde a través del carácter de cada parte; dado por los recursos usados (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fundación Los Jaivas, 2015), se pueda generar una serie de insumos a partir de la forma en que se desarrollan conceptos y herramientas como: la escala pentatónica y la modalidad, la Polifonía, el Contrapunto y el atonalismo para soportar la relación texto música.

Dentro del rock y metal progresivo en general se puede encontrar experimentación y usos diversos de la armonía estática, la nota pedal, el uso de la modalidad para resaltar el carácter determinado de un objeto extra musical a usarse en una obra, tomando como referencia el sonido de la agrupación *Pink Floyd*, además de apoyarse en estéticas de producciones de bandas como “*Hellium*” y “*The Hu*” además del sonido característico de la producción de “*los jaivas*”, y la estética sonora del grupo *altiplano de chile*.

Resultado

Finalmente, se realiza una compilación de las técnicas y recursos aplicables, en la ópera-rock y en la composición cinematográfica a través de “leitmotiv” Así mismo, al tratarse de intervención a un texto, se profundizará en las técnicas vocales extendidas principalmente resultado del análisis del trabajo de Mike Pattom con “*Mr Bungle*” y “fantomas” además de los trabajos vocales en los referentes directos citados anteriormente, abordando diferentes técnicas y herramientas tanto de la voz lírica, gutural y los usos no convencionales de la voz para usar los hallazgos que pueden ser trabajados dentro de la composición. Y que tomaran influencias de la “cantata a Santamaria de Iquique” de la agrupación *Quilapayum*, y la producción musical del grupo *Altiplano de Chile*.

Muchos de los recursos propios del tratamiento programático de la música se pueden encontrar en la poderosa muerte; basado en la poesía del mismo nombre, escrita por Pablo Neruda, y que conforma la mayor parte de la presentación de la temática general, que presentan y desarrollan la historia. “*alturas de macchu picchu*” de la agrupación chilena “los jaivas” cuya música: según (Eyzaguirre, 2ª edición, diciembre de 2016) “es consecuencia de una búsqueda o exploración colectiva que parte del deseo instintivo de querer incorporar lo propio, los sonidos de nuestro país y de Latinoamérica, a la música que se producía en la época que marca los inicios de la agrupación. En su obra podemos reconocer dos importantes vertientes: una proveniente de la música popular en inglés, especialmente de los años 60 y 70, y la otra afín a los estilos musicales de Latinoamérica”.

Con todo lo anteriormente expuesto y tomado desde los referentes auditivos se puede tener una idea de los elementos que ayudaran a desarrollar la obra.

Técnicas Extendidas

Reciben calificativo de técnicas extendidas todas aquellas formas que buscan ampliar la sonoridad de un instrumento y se han explorado de muchas maneras, principalmente dentro de la música contemporánea, y la creación de *filmsocores*. Para esta es importante tener claras su ejecución y su nomenclatura dentro de la partitura.

En cuanto a la escritura se puede notar que cada compositor busca su forma más clara de dar a entender como ejecutar determinado pasaje en una obra, esto ayudado por intérpretes o un conocimiento de la técnica base de ejecución de los instrumentos que se deseen incluir. Por esta razón existen diferentes recursos tanto textuales como semióticos que sirven de indicación y aclaran la forma en que estos deben ser ejecutados, sin embargo, con el paso del tiempo y gracias a compositores que han incursionado en la inclusión de estas técnicas, existen algunos símbolos e indicaciones que se han estandarizado en la escritura contemporáneos (véase ampliado en “sobre la notación”).

cabe resaltar que estas extensiones técnicas de los instrumentos se pueden explorar y abren camino a la experimentación, ya que casi en todos los casos estas pueden ser expandidas o exploradas por el intérprete ya que no cuentan con límites y eso abre el espectro de posibilidades, y por esta razón son técnicas más “abiertas” lo cual permite, por medio de especificaciones dentro de la partitura darle claridad de la ejecución sin que el intérprete se vea limitado por la técnica, si no que se da importancia a lo tímbrico y su exploración.

Sobre técnicas extendidas aplicables a esta investigación-creación. En Instrumentos aerófonos, pertenecientes a la cultura andina latinoamericana pueden ser enriquecidos por técnicas homologadas de otros instrumentos como la flauta traversa, de la cual encontramos una variedad de efectos y posibilidades sonoras aplicables a las quenás y zampoñas y sus familias algunas de estas se relacionan a continuación y serán material para el desarrollo sonoro de la ópera rock propuesta en el presente trabajo.

Para objeto de la actual investigación se hace referencia a instrumentos de viento de la zona andina latinoamericana como son la quena, el quenacho, el moxeño, la zampoña, los bajones y los toyo a los que se puede aplicar técnicas provenientes de instrumentos como la flauta traversa o el saxofón.

Tabla 3

Técnicas Extendidas Aplicables a los Vientos Andinos

TECNICA	BREVE DESCRIPCION	INTRUMENTO AL QUE APLICA
Flutterzunge o frullato Flutter tonguing	Se realiza con la articulación rrrr o grrr	Todos los vientos andinos
Slap	Se realiza con la articulación chu o tu	Todos los vientos andinos
Bissbliciando o Flattement	Es como un trino que se realiza en un orificio diferente al que da la nota	Quena, quenacho. moxeño
Bend	Desde la literatura guitarrística consiste en una ligadura desde la nota inferior o superior. En la quena se puede realizar con el movimiento del instrumento y la embocadura	En la quena, como una ligadura o apoyatura, en zampoñas y similares se ataca con el instrumentos de forma frontal y se mueve a la posición tradicional de ejecución sin detener el flujo de aire,
Breath noise	Sonido de la respiración que complementa rítmicamente la melodía	Todos los vientos andinos
Armónicos	Se obtienen variando el flujo de aire y posición. Pueden ser libres o llevar una melodía.	Todos los vientos andinos
vibratos	Se pueden hacer de garganta, diafragma, o con movimiento de la embocadura	Principalmente flauta de pan y rondador y la familia de zampoñas y quenás en menor medida.
Cantar y tocar (pedal, melódico, o a voces)	Se ejecuta notas con la voz al mismo tiempo que con el instrumento, lo que permite tener, voces, unísono, octavas y notas pedal	Todos los vientos andinos

Tongue pizzicato (percussive tonguing)	Se ejecuta con la articulación “tu” y el intérprete puede modificar la dinámica	Todos los vientos andinos
Whisper tones	Son sonidos susurrados con un poco de Viento, pero dejan escuchar la nota	Se puedes obtener en todo los instrumentos de Viento andino de dos formas, con soplo labial directo muy suave, o interponiendo la lengua como una especie de tuvo que disparar el aire, esta segunda forma otorga más proyección sonora
Glissando	Se busca llegar de una nota a la otra pasando por las que están en medio, puede hacerse con separación de notas o con ligadura	En la quena se hace con digitación, en la zampoña y similares se realiza deslizado la columna de aire por los tubos hasta alcanzar la nota deseada
Sonido eólico /aireado	Se ejecuta de manera parecida a los sonidos susurrados, pero sin emitir ninguna nota.	Todos los vientos andinos, principalmente quenás y quenacho y similares
Articulaciones típicas y exóticas	Encontramos articulaciones sencillas (tu, te, pe, ke, chu, re dobles (teke, tuku, tekete) y exóticas (ssshuuu, tfffffff) pueden hacerse variaciones o combinaciones de todas estas	Todos los vientos andinos

Tabla 4

técnicas extendidas en la guitarra

Técnicas extendidas de la mano izquierda	Glissando a través de bend
	Apagado sobre el diapasón
	Apagado sobre la roseta
	Ligaduras
	Apagado mano izq
Mano derecha	Glissando
	Pizzicato
	Tirón de cuerda
	Tremolo
	Rasgueado
	Apagado
	Chasquido
	redoble sobre cuerdas
Técnicas percusivas	Percusión sobre las cuerdas
	Tambora
	Percusión en la caja
	Redoblante en las cuerdas
	Ruidos controlados sobre el entorchado
	Percusión sobre el diapasón
	Percusión sobre los aros
	Frotar la tapa armónica

adaptado de: Técnicas extendidas especificadas en “extended techniques for the classical guitar; a guide for composers, (Lunn, 2010) a las cuales se añadió otras técnicas encontradas en música popular y andina y en referentes expuestos

de igual forma muchas de estas técnicas son adaptables al bajo eléctrico y serán de libre uso para la improvisación al igual que las técnicas base del instrumento, así mismo con las percusiones con libertad en la interpretación de acuerdo con el carácter de cada pieza.

Sobre La Notación. Existen muchas variantes en la semiótica musical, que van desde nuevos símbolos hasta indicaciones muy propias de cada compositor u obra que se interpreta, llegando así a estandarizarse algunos de estos símbolos que se hacen parte de la forma de escritura tradicional en la partitura pero que dotan a los intérpretes de una fuente simbólica clara a la hora de interpretar pasajes que requieren técnicas diferentes.

En el caso de la escritura para guitarra he optado por incluir l, en el caso de pasajes improvisatorio o libres se ha optado por escribir las aclaraciones sobre la partitura para conservar el carácter libre y espontaneo de las partes.

Desarrollo Metodológico

El proceso creativo para la composición de una ópera rock inspirada en la poesía de Aurelio Arturo implica una serie de etapas interrelacionadas, desde la conceptualización inicial hasta la materialización final de las composiciones musicales. Este proceso se centra en la exploración de la poesía de Arturo, la fusión de estilos musicales y la creación de una narrativa cohesiva para la final composición de obra. A continuación, se presenta un desglose detallado de cada etapa del proceso creativo.

El desarrollo metodológico de este proyecto se estructurará en fases, que van desde la investigación inicial hasta la composición musical. Cada fase estará diseñada para garantizar un proceso integral y coherente que respete la esencia de la poesía de Aurelio Arturo mientras se adapta al formato contemporáneo de ópera rock.

Fase 1: Investigación Y Análisis

Comprender a fondo la obra de Aurelio Arturo, su contexto histórico y cultural, y determinar figuras y recursos que sean homologable a la música, así mismo entender las características del género de la ópera rock e investigar su historia buscando recursos aplicables a la creación, por medio de análisis de obras representativas y sus técnicas compositivas, así mismo, explorar trabajos académicos que aborden la fusión entre poesía y música, con el fin de establecer referentes y antecedentes que soporten y ayuden a argumentar la propuesta de la presente investigación.

Desarrollo De La Narrativa

una vez que se ha recopilado suficiente información, se procede a diseñar la estructura narrativa de la obra. Esto implica determinar cuántas partes y escenas (piezas, canciones) tendrá la obra en total, así como definir los marcos de desarrollo de los personajes y sus

representaciones asegurando que cada parte de la narrativa esté ligada a un tema central de la poesía de Arturo, para planificar cómo se incorporará el leitmotiv para conectar musicalmente los personajes y las emociones en el contexto de la narrativa.

Fase 2: Definición de Estilo Musical

Establecer el enfoque musical que combinará el rock y los elementos folclóricos y decidir los géneros y estilos específicos de rock y el folclor que se integrarán, así como los instrumentos folclóricos (quena, zampoña, bombo legüero), y las técnicas con que se llegará al tratamiento de la obra.

Argumento, Libreto y Guion Musical.

Para esta obra se ha dado como resultado tres insumos importantes que son el libreto; que lleva los textos y el orden de aparición de los personajes principales, y el guion musical; compuesto a su vez de varias partes, estas herramientas se constituyen con la guía para la construcción de esta obra y se construyeron de la siguiente forma. El argumento, resume los apartes importantes de la historia en forma de sinopsis, y este caso está separado por actos o partes principales es la guía para entender la obra en su totalidad y el libreto. El libreto, es el documento que contiene el texto ordenado de manera cronológica de acuerdo con la historia propuesta en el argumento, en el cual se nombran los personajes y sus intervenciones.

El guion musical, es un documento que detalla aspectos como la forma, la armonía, instrumentación y otros recursos realizados para representar los temas, secuencias y escenas propuestas a través de canciones, estas representadas, en una serie de tablas y anotaciones. para un mejor entendimiento y organización. Este guion, a su vez se divide en tres subpartes que son la estructura general de la obra; que desglosa los actos y escenas y describe brevemente lo que representa cada una, la asignación instrumental; en la cual se relaciona la instrumentación a los

objetos , situaciones , personajes o espacios que va a representar dentro de la obra, estructura de las canciones y partes; es esta que es la más amplia sección del guion, se detalla la estructura , armonía, e instrumentación y su función en las determinadas partes de la estructura de cada canción. Y finalmente, tenemos la tabla de relación de personajes y leitmotivs, en la cual se muestra el carácter del personajes, situación o lugar y el elemento musical que lo representa (melodía instrumento, sonido, acorde).

Fase 3: Composición Musical

Comenzar la creación de las canciones que integrarán a la *ópera rock*, asegurando la fusión de elementos del rock y la música folclórica, presentando especial atención a la incorporación de leitmotivs que reflejen los temas y personajes de la poesía de Arturo, asegurando que cada canción tenga un carácter distintivo que se relacione con la narrativa, y sirvan de insumo básico para la obra e Integrarlos a lo largo de las canciones, de modo que sean reconocibles y aporten a la unidad de la obra.

Arreglos Orquestales

Trabajar en los arreglos para una banda de rock, integrando instrumentos folclóricos latinoamericanos (como la quena, la zampoña y el bombo legüero) para enriquecer la sonoridad y autenticidad de la obra, diseñando arreglos que creen ambientes sonoros y ambienten las emociones del texto, asegurando una fusión equilibrada entre los instrumentos y recursos del rock y los folclóricos, experimentar con diferentes texturas sonoras y dinámicas, buscando una paleta musical que refleje la esencia de la poesía de Arturo y tenga contenido estético y musical.

Revisión y Refinamiento

Finalmente hay que evaluar y mejorar las composiciones, realizar sesiones de escucha con músicos y colaboradores para obtener retroalimentación sobre las canciones y arreglos y refinar las composiciones y los arreglos basándose en la retroalimentación recibida, garantizando que cada pieza cumpla con los objetivos narrativos y emocionales.

Fase 4: Preparación para la Producción

Documentación y Partituras

Crear un conjunto completo de partituras y documentos que guiarán la ejecución de la obra y documentar todas las canciones y arreglos en un formato de partitura accesible para los músicos donde se incluyen notas sobre la interpretación y el contexto emocional de cada pieza. Es importante aclarar la naturaleza abierta de la obra, lo que representa una continuación en su desarrollo hacia la grabación o concierto y otros productos, puede darse modificaciones a necesidades y ventajas de cada forma. Es así que este desarrollo metodológico proporciona una guía integral para la creación de un musical de ópera rock basado en la poesía de Aurelio Arturo, asegurando que cada etapa del proceso contribuya a la realización de una obra que honre tanto la esencia de la poesía como la innovación del género musical, asegurando que la poesía de Aurelio Arturo se vea enriquecida y revitalizada a través del formato de *ópera rock*.

Proceso Creativo

El hilo conductor de la obra está concebido a través de la selección de poemas de Aurelio Arturo; poeta colombiano, nacido en la Unión Nariño y declarado “poeta del siglo XX” por la UNESCO (UNESCO, 2003), a partir de los poemas seleccionados se crea una historia ficticia basada libremente en los textos y apartes de la vida del poeta, buscando dar un contexto lineal a los fragmentos seleccionados, lo que provee de diferentes imágenes e imaginarios que serán representados en la obra final.

Guion Musical

En primera instancia, luego de revisar el material copilado, se pasa a definir el carácter de la obra y de las partes, donde la forma general está dada a partir de la forma de drama romántico dividido en tres partes; que podrían verse como un ABA o ABC, en grandes dimensiones, para así mantener coherencia entre las partes y el desarrollo, manteniendo ciertas dinámicas en las canciones para que hayan contrastes dentro de lo que cada parte general corresponde, atendiendo a esto, el contorno dinámico busca ordenar los contrastes de la historia según la dinámica de un concierto, que busca conectar al público u oyente. De esta forma En la tabla 5, se encuentra la estructura general, la cual se detalla en las tablas siguientes (6 , 7 y 8).

Tabla 5

Estructura General

PARTE	SECUENCIA	CANCIONES (ESCENAS)	DESCRIPCION
1	PRESENTACIÓN	Instrumental - recitado	Se inicia la historia y se describe el este entorno
	HOGAR E INFANCIA	Canción del niño que soñaba (canción del ayer)	Infancia del cantor en la casa rodeada de naturaleza y música, con su madre
	JUVENTUD Y ENAMORAMIENTO	EL CANTOR La Canción del Verano	(Juventud) (conoce a una mujer cantante de la que se enamora)
	ROMANCE	Canción de amor y soledad	(viven un romance hasta que el cantor desea partir)
2	PARTIDA	El alba llega	Muerte de la madre
		CANCION DE HOJAS Y LEJANIAS	Siente deseos de partir y descubrir, y emprende viaje
	CAMINO Y NUEVOS LUGARES	TAMBORES	(el cantor conoce nuevos lugares, pasa el tiempo)
	LA GUERRA	Interludio, canción de la distancia	el cantor siente nostalgia de su casa y extraña aún más a su amada y decide volver.
		Balada de la guerra civil	se desata la guerra en la provincia de donde el cantor proviene.
3	EL RETORNO	Canción el retorno (Remota luz)	el cantor se acerca a su tierra
		Noche oscura – cancioncilla	El cantor se encuentra con la guerra y destrucción
		Ciudad del sueño,	el cantor mira como su pueblo natal es destruido por la guerra, y al acercarse, se encuentra al cadáver de su amada y su madre
		silencio	Recuerda el cantor a su amada y lamenta su perdida
		muertos	Ante sí mismo medita sobre sus familiares y cercanos muertos y su soledad.
	EL POETA SOLITARIO ESPERA LA MUERTE	canción del viento	el cantor añora su pasado y lamenta su perdida y siente la soledad (termina con su vida y espera la muerte)

Tabla 6

Estructura de la Primera Parte

PRIMERA PARTE	SECCIÓN/SECUENCIA	CANCIONES Y PARTES (ESCENAS)	Que representa
	OBERTURA PRESENCIA	EL NARRADOR	Se presenta la historia, y el lugar
	HOGAR E INFANCIA	Canción del niño que soñaba (canción del ayer)	infancia del cantor en una casa grande rodeada de naturaleza a las afuera de una pequeña ciudad, el niño disfruta de la música de la naturaleza, se ve con su madre quien toca el piano
	JUVENTUD Y ENAMORAMIENTO	EL CANTOR	se presenta el personaje principal
		La Canción del Verano	conoce una mujer cantante de la que se enamora

Tabla 7

Estructura de la Segunda Parte

SEGUNDA PARTE	SECCIÓN/SECUENCIA	CANCIONES Y PARTES (ESCENAS)	Que representa
		Canción de amor y soledad	El cantor vive un romance con la chica y disfrutan sus canciones y se convierte en “su amada”
		EL ALBA LLEGA	Muerte de la madre
	PARTIDA	CANCION DE HOJAS Y LEJANIAS	el cantor siente deseos de partir a buscar nuevas cosas y oportunidades, y decidido lo hace sin volver atrás
	CAMINO Y NUEVOS LUGARES	TAMBORES	tema instrumental que representa todo el tiempo que estuvo en caminos y diferentes lugares, ciudades principalmente
		Interludio, canción de la distancia	tras largo tiempo lejos, siente nostalgia y soledad y decide volver a su tierra con su amada quien le espera
	LAGUERRA	Balada de la guerra civil	mientras el cantor regresa, sin saberlo, se desata una terrible guerra en su región la que destroza la pequeña ciudad y acaba con sus habitantes.

Tabla 8

Estructura de la tercera Parte

TERCERA PARTE	SECCIÓN	CANCIONES Y PARTES (ESCENAS)	Que representa
	EL RETORNO	Remota luz (canción del retorno)	al acercarse a su tierra ve como la guerra y el fuego acaba con todo su íeblo
		Noche oscura	El encuentro del cantor como la destrucción y la muerte desde lejos
		Ciudad del sueño, silencio	al acercarse y caminar entre los escombros ve venir un asno que trae el cadáver su amada
	Muertos		La voz interna del cantor recordándole que todos murieron y esta solo
	EL POETA SOLITARIO ESPERA LA MUERTE	canción del viento	al verse solo, el cantor se hunde en recuerdos y tristeza lo que le lleva a quitarse la vida y a esperar

En resumen y como guía general en la primera parte; se presenta el lugar y los personajes. en la segunda parte; se da el primer giro de trama (muerte de la madre) y posteriormente la partida del cantor y su estadía en otros lugares, cerrando con la guerra que se desata sin saberlo mientras está lejos, en la tercera y última parte; se desenlaza de la historia, con el retorno del personaje y un final, en este caso trágico por la naturaleza de la composición (tragedia romántica).

Aclarado esto, paso a explicar el proceso creativo de lo más amplio a lo más específico por que se remite a la forma general , que aparte de enmarcarse en la ópera rock se eligió ordenarla en tres partes, basándose en la estructura de los dramas románticos y a la vez para mantener clara la secuencia de inicio, desarrollo y desenlace que conforman una narración, así, en la primera parte se desarrolla la infancia y juventud del personaje, en su casa rodeada de música y naturaleza por lo que esta primera parte se caracteriza por la orquestación basada en los vientos andinos, que recrean los paisajes naturales, con notas y sonidos, rítmicamente esta

unificado por el compás de 6/8 (con ampliación 12/8) y diferentes ritmos de la región seleccionados para esta parte; principalmente el sonsurño, el danzante, cuyos patrones rítmicos se han combinado para obtener patrones que conserven estas sonoridades y sirvan de vehículo de la historia.

Primera Parte

Tabla 9

Esquema De "Presentación"

Planos sonoros	Estructura	TEMA INTRO	A	A' (I)	A''(II)	B (III)	C
	Frontal	TUTTI zampoñas	zampoñas, percusión menor, ambiente de naturaleza	EL NARRADOR	EL NARRADOR	EL NARRADOR	PALO DE LLUVIA
	Medio	percusión	Guitarra Bajones	Bajo, Percusión menor	Bajo Percusión menor	Percusión menor	Chak chaks guazá
	Fondo	bombos	Bajo, bombos Batería	Sección zampoñas		bombos	Bombos improvisan
			Transición	Silencio Intermedio (A) Cambio de técnicas y modulación tímbrica	Silencio Intermedio (A) Cambio de técnicas modulación tímbrica	silencio	Dismuyendo de instrumentos de viento y cuerdas Ritmo acelerando
Anotación		Llamado de atención	Centro tonal: Bm – dórico Compas: 6/8, Leitmotiv de” el lugar donde vive” y la naturaleza que la rodea	DISMINUCIÓN INTRUENMNTAL Voz recitada	Voz un poco más enérgica	cortes y ritmo repetitivo la voz, ascendente	SECCIÓN LIBRE. solo percusión menor y bombos Solo combinando palos de lluvia,

NOTA: entre paréntesis se indica el número del verso correspondiente al texto (libreto)

Hogar E Infancia

Tabla 10

Canción del Niño que Soñaba (Canción del ayer)

	estructura	INTRO	A (I)	A' (II)	B' (III)	C (IV)	D ESTRIBILLO
PLANOS SONOROS	Frontal	Armónicos guitarra	EL NARRADOR	EL NARRADOR	EL CANTOR	EL NARRADOR	EL CANTOR
	Medio	Palo de lluvia Percu. menor	Guitarra armónicos naturales	Guitarra Percu. Menor	Guitarra Flauta de pan vientos	Platillos Percu. menor	Guitarra vientos
	Fondo	Sección zampoñas	Sección zampoñas		Bajo Bombos platillos		BOMBO
		Transición		Entran vientos, armonía	Entra percu.	platillo	Crec. Secuencia del paso del tiempo
Anotación		solo perc. menor	Tipo de voz: narrativa,	Voz igual al anterior	Voz dulce Nostálgico	Misterioso susurros	Voz dulce Nostálgico suspiros
Centro: C		Se	expresiva	Crece en			
Modo: lidio		presenta	Tono: medio	percusión			
Leitmotiv de “el cantor “		leitmotiv					
y “la madre”		del cantor					
		en					
		armónicos					
		de guitarra					

Juventud Y Enamoramiento

Tabla 11

El Cantor (Monologo Personaje Principal)

Estructura	INTRO	A (I)	B	A'(II)	Puente (III)	C. EST-	C' EST.
Frontal	Quenacho Sección zampoñas	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR
Medio	Percu. menor guitarra	Percu. menor guitarra	Percu. menor Guitarra Sección vientos	Percu. menor	Percu. Menor Guitarra	QUENACHO Guitarra	Percu. menor vientos
Fondo	Bajo, batería bombos	Bajo, batería bombos	Bajo, batería bombos	Bajo, batería bombos	Bajo, batería Bombos	Bajo, batería bombos	Bajo, batería bombos
	Transición Secuencia paso del tiempo	Fill de batería	Cambio fill armóni co	fill	corte	Quenacho, leitmotiv del cantor	Quenacho, leitmotiv del cantor
Anotación se basa en el leitmotiv principal del cantor, Primera parte combina armónicos naturales que se mezclan con el quenacho y le dan paso a este simbolizando en paso de niño a joven del cantor		Uso de la Hemiola, típica de la música nariñense Power chords	Power chords	Hemiola Power chords	SECCIÓN LIBRE. Se prescinde del metro	Con fuerza	Resalta percusión

Centro: Em9
6/8
Modos: dórico, eólico
retrogresiones

Segunda Parte

Romance -Deseos De Partir - Partida

La segunda parte muestra el romance del personaje y la primera tragedia - la muerte de la madre- lo que lo sume en pensamientos y le produce deseos de partir y conocer nuevas cosas, y así lo hace por un tiempo, luego de eso. la monotonía lo consume y desea volver, sin saber que en su pequeña ciudad natal se ha desatado una feroz guerra; entendido el carácter cambiante de esta parte presenta igualmente cambios en la orquestación, principalmente se disminuyen los vientos, poco a poco simbolizando la lejanía de su tierra, reaparecen de forma susurrada, lo que representa sus recuerdos.

Tabla 13

Canción de Amor y Soledad (Canciones)

	Estructura	INTRO	A (I)	A' (II)	A'' (III)	EST.	IMPRO.
Planos Sonoros	Frontal	Quena, quenacho	EL CANTOR	EL CANTOR		EL CANTOR	QUENACHO QUENA
	Medio	guitarra	quena	Guitarra	Guitarra	Sección zampoña	
	Fondo	Bajo, batería Percusión menor	Percusión menor Guitarra	Bajo, batería Percusión menor	Bajo, batería Percusión menor	Bajo, batería bombos Percusión menor	Bajo, batería Percu. menor
Transición			fill	Inter. (var. Intro)	corte		
Anotación			Susurrada hablada se dirige a la amada sonidos de respiración un blues sensual	Con énfasis	Rítmico	Suave, susurro sensual	improvisa reamonización Cierre primera parte silencio
Centro: Bm 6/8 Leitmotiv de "la amada"							

Tabla 15

Canción de Hojas y Lejanías

	estructura	Pre-	Intro	A (I)	A' (II)	B (III)	C (IV)	SOLO DE QUENA
Planos sonoros	Frontal	EL CANTOR	guitarra	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	QUENA
	Medio	quenacho	Percusión menor Bajones Flauta de pan	guitarra Percusión menor	guitarra Percusión menor	Guitarra vientos	Guitarra	guitarra
	Fondo	Percu-menor	zampoñas quenacho Bajo, batería Bombos	Bajo, batería	Bajo, batería BOMBO	Bajo, batería	Bajo Batería	Bajo Batería
			Transición el PASO del tiempo	QUENA QUENACHO		cortes	Susurros	
Anotación 4/4 D Mixo.			Leit motives de el cantor y la amada leitmotiv de la lejanía,				Con fuerza	improvisa

Camino y Nuevos Lugares

Tabla 16

Tambores (Instrumental)

	estructura	A	A'	B	C
Planos Sonoros	Frontal	BOMBOS	bombos	bombos	BOMBOS
	Medio		batería	Batería-toms Platillos Quenacho Zampoñas bajones	Quenacho Zampoñas bajones
	Fondo	Toms	batería	Bajo, Guitarra	BOMBO batería, toms
	Transición leit motive del camino hacia adelante, el paso del tiempo		Silencio	Crescendo	Cambio de figuración
Anotación	Scroling			SECCION EN BLOQUE PATRONES Gente hablando Inentendible ciudad caos	DESFASE SECCIÓN LIBRE. Mas caos
Solo percusión 4/4 Armonía en octavas Sscrolling					

Tabla 17*Interludio - Canción de la Distancia*

estructura	intro	A (I)	A'(II)	B(III)	CORO
Frontal	guitarra	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR
Medio	Bajo	Ruidos		guitarra	guitarra
Fondo	Susurros inentendibles	Ruidos		sección zampoñas Bajo, batería	BOMBO sección zampoñas Bajo, batería
	Transición	Acorde aug	Acorde aug	Acorde aug	Fill, Cambio a 6/8,
Anotación 4/4 Acordes aumentados Escala hexatonica	leitmotiv del cantor	Expresivo Teatral A capella		Variación Tema de la partida	Leitmotiv del lugar

Tabla 18

La Guerra (Balada de la Guerra Civil)

Estructura	INTRO	A (I)	B (II)	CORO	SOL O	C (III)	CORO	C
Frontal	Guitarra Bajones zampoñas	EL NARRADOR		todos		EL NARRADOR	todos	EL NARRADOR
Medio	toyos	Percu. menor						CHACHK CHAS
Fondo	Bajo, batería	Bajo, batería	Bajo , bate ría	Bajo, batería	Bajo, bater ía	Bajo, batería	Bajo, batería	BOMBO
Frontal	Transición							paso del tiempo
Anotaciones Centro: Em tema de la guerra, canción metal pesado y fuerte, voces guturales y violenta power chords RIFF de la guerra								representan el derrumbarse y la destrucción el fuego y el desastre,

Tercera Parte

El Retorno

Para la tercera parte. se representa la llegada del personaje en su retorno a la pequeña ciudad natal, y como descubre la destrucción y como al acercarse descubre que no queda nada y encuentra que llevan el cadáver de su amada y se sume en la tristeza que busca solo la muerte, en esta parte retomo la orquestación más densa con vientos que poco a poco aparecen a través de las canciones, nuevamente aparecen los leit motif transformados de forma más dramática y se cierra en forma de clímax, complementando igualmente una dinámica que empieza fuerte luego desciende a más suave para finalmente regresar a la fuerza

A partir de esta forma general se eligen las diferentes subpartes y sus desarrollos internos sin perder la relación con la obra general, para tener más claro esto me he basado en un guion compositivo compuesto por tablas de análisis musical que presentan todo el material de recursos que se utilizan en la composición de la canción en cuestión

Tabla 19

Canción del Retorno (Remota Luz)

estructura	A (I)	A' (II)	B (III)
Frontal	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR
Medio	Sección zampoñas	Guitarra Tonos de viento Zampoñas Flauta de pan	guitarra
Fondo	Toyos Bajones	Bajones	bombo
	Transición	fill	Vientos
Leitmotiv del cantor fragmentos de los leit, la madre y la amada Centro: Em9 Frigio, eólico		Crescendo	

Tabla 20

Noche Oscura (Cancioncilla)

	estructura	A (I)	A' (II)	B (EST.)	C (INST.)
Planos sonoros	Frontal	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	Vientos
	Medio	Guitarra	Guitarra	Guitarra	Guitarra
	Fondo	Bajo, bombo Tayos	Bajo, bombo tayos	Bajo, batería	Bajo, batería
		Transición Fill batería	Intermedio vientos	Intermedio vientos	Fill
Anotación		tema nostálgico, fragmentos de los leit de la madre y la amada			Con fuerza Transición creciente al siguiente tea
		Centro: Em9 Mediante y submediantes cromática Acordes de color Representa la muerte			

Tabla 21

Ciudad del Sueño

	estructura	A (I)	A' (II)	B (III)	B' (IV)
Planos sonoros	Frontal	EL CANTOR	EL CANTOR	EL NARRADOR	EL NARRADOR
	Medio	vientos guitarra	vientos guitarra	vientos guitarra	QUENA
	Fondo	Bajo, batería	Bajo, batería	Bajo, batería	Bajo, batería bombos
		Transición		Puente la amada silencio	
anotación		leit del camino reproducido hacia atrás, tema nostálgico, fragmentos de los leit de la madre y la amada		Cortes Cambio de figuras rítmicas Se introduce poco a poco leitmotiv de la madre	Ritmo más lleno

Tabla 22

Silencio

	estructura	INTRO	A (I)	A' (II)	B (III)
Planos sonoros	Frontal	Quena quenacho	EL CANTOR	EL NARRADOR	EL CANTOR
	Medio	Zampoñas guitarra	Zampoñas	Quena Zampoñas	guitarra
	Fondo	Bajo Batería Bombos toyos	guitarra Bajo, batería toyos	Bajo, batería	vientos Bajo, batería
			Transición	Puente LEIT madre y amada	
anotación Centro: Em Eólico Acordes por color Frigio 6/8			leit de la madre y la amada		

El Cantor Solitario Espera La Muerte

Tabla 23

Muertos

	estructura	A (I)	A'(II)
Planos sonoros	Frontal	EL CANTOR	EL CANTOR
	Medio	Quena Quenacho Rondador	Quena Quenacho Rondador
	Fondo	Bajones toyos	Bajones toyos
		Transición Repite secuencia	
Anotación		Misterioso Susurrado, representa lo que piensa el cantor, se habla a si mismo La conciencia.	Con un poco más de fuerza
Centro: Bm			
Secuencia armónica descendente			
4/4			

Tabla 24

Canción del Viento

	estructura	A (I)	B(II)	PUENTE (III)	C EST.	EST. FINAL (III)	D
Planos sonoros	Frontal	EL NARRADOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	EL CANTOR	Quena zampoñas
	Medio		Vientos	Guitarra	Guitarra vientos MOCEÑO	Guitarra Vientos	Bajones toys
	Fondo			Bajo, batería bombo	silencio		bajo
Transición Percu. menor							
Anotación			Acompañamiento	Expresivo	Con	Dramático	Instrumental
Centro: Em -Bm			poco a poco		fuerza		Leitmotiv
Leitmotiv de “el cantor”							de “el cantor”

Creación de leitmotivs

La base de la obra son los leitmotivs ya que permitirán asociar ideas musicales a personajes, emociones o lugares, sumado a esto también se ha optado por incluir otros “elementos” que enfaticen las representaciones como es la asignación tímbrica por función narrativa, como es el caso de los timbres, o fuentes sonoras aceptadas y va a ayudar a equilibrar la fuerza del rock con la profundidad de los timbres folclóricos. Tómesese en cuenta la tabla 21 para aclarar los personajes.

Tabla 25

Personajes de "El Cantor"

Principales	Secundarios	Terciarios opcionales
El cantor	la madre (se nombra o sugiere)	la multitud (opcional)
El narrador		Los hermanos
La amada		

Tabla 26

Leitmotifs en "el cantor"

PERSONAJES	BREVE DESCRIPCIÓN	
EL CANTOR	Proveniente de una familia que vive a las afueras de una pequeña ciudad, ha crecido en un ambiente musical y natural, y posee talento para el canto, melodía y acorde Em9	
LA AMADA	Personaje que no participa en diálogos, pero está presente, es Una bella mujer cantante que vive en el pueblo que está cerca de la casa paterna del cantor con quien establece una relación y por quien el cantor vuelve al pueblo	
LA MADRE DEL CANTOR	Al igual que la amada son personajes que se sugieren, la madre es caracterizada como una mujer triste y solitaria, que toca el piano tristemente en las noches mientras el cantor la ve	
LA CASA/EL LUGAR	Misteriosa y grande, leit basado en el patrón rítmico del son sureño modo frigio	
LA GUERRA	Riff basado en l leitmotiv del lugar donde vive y la casa	

Tabla 27*Asignación Instrumental – Función Respecto a la Obra*

Instrumento	Personaje, situación u objeto extra musical que representa
Quenacho	El cantor (juventud)
Moceño	El cantor (adulto)
Quena	La amada
Rondador	Aves, naturaleza,
Flauta de pan	La madre
Guitarra	Hilo conductor
Zampoña	Base sonora
Bajón	Hermanos
Toyo	Base sonora, truenos
Bombos (wankara, y leguero)	Base sonora, el lugar del cantor
Percusión menor latinoamericana, Guasa, chackchas	Sonidos de la naturaleza, la casa
Batería	Base sonora,
Bajo eléctrico	Base sonora

Desarrollo De Canciones

Componer las canciones que formarán el repertorio del musical, con la integración de leitmotivs con el fin de utilizar motivos musicales recurrentes para dar cohesión a la obra, incorporándolos de manera estratégica en las canciones para enriquecer la narrativa musical.

Preparados los insumos, lo que continua es la composición de cada canción o subparte. que se desarrollará teniendo en cuenta el estilo musical elegido (rock y música folclórica), en este orden y guiado por las atmósferas y paisajes del poema las partes generales la he estructurado de la siguiente manera:

Parte I

Llamado (Intro). De esta manera, en primer lugar, se presenta una pequeña introducción basada en el leitmotiv del cantor combinado con el de “el lugar donde vive”, la cual sirve de un pequeña obertura que busca llamar la atención del oyente, como preámbulo de la historia y dando paso a la obra.

Figura 14

Fragmento de "llamado"

The musical score for the 'Llamado' (Intro) is presented for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Voz de baritone, Cuernu 1, Cuernu 2, Cuernacho, Rondador, Flauta de pan 1, Zampoña 1, Zampoña 2, Bajones, Topyo, Steel Guitar 1, and Guitarra folcl 2. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo). There are also performance instructions in Spanish: 'Canto d'acento', 'Toma de viento (canto acento)', and 'Canto d'acento'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Presentación. “presentación” es el primer tema, donde se presenta claramente el leitmotiv del “lugar” que está basado en el patrón rítmico presentes en el son sureño y está en modo frigio, lo que busca representar lo misterioso de la naturaleza u de la casa grande en la que empieza la historia, se orchestra con zampoñas, y rondador que representa la naturaleza los bajones, el tema está constituido por un texto rítmico que está desarrollado, sobre un riff que repite el leitmotiv de “el lugar” la tercera parte del texto actúa como transición y como puente hacia el siguiente tema finalizando con un solo de palos de lluvia y percusión menor, que hace alusión a la lluvia en la naturaleza y sus componentes.

Figura 15

Fragmento "Presentación"

The musical score for the "Presentación" fragment is written for a large ensemble. The instruments and parts shown are:

- Ron:** Flute, playing a melodic line with a red slur over the final measures.
- Fl. pan 1:** Pan flute, playing a rhythmic pattern.
- Zia. 1:** Zampoña, playing a rhythmic pattern with the lyrics "Chre-cha-cha".
- Zia. 2:** Zampoña, playing a rhythmic pattern with the lyrics "tu".
- Bres.:** Bateria, playing a rhythmic pattern with the lyrics "Chre-cha-cha".
- To.:** Tocar, playing a rhythmic pattern.
- guit.folk 2:** Folk guitar, playing a rhythmic pattern.
- E.B.:** Electric bass, playing a rhythmic pattern.
- Bat.:** Batuta, playing a rhythmic pattern.

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *fingering*.

Canción del niño que soñaba (canción del ayer). La siguiente parte se ha titulado “canción del niño que soñaba” presenta el leit motif del “él cantor” ejecutado a través de armónicos naturales por parte de la guitarra representando al cantor en su niñez, en las primeras partes este estará acompañado por las zampoñas, como la naturaleza y los bajones entran representando vagamente a los hermanos del cantor que hacen parte de la familia, hacia el tercer verso se introduce la armonía que nos revela una sonoridad lidia, en la que se desarrolla el tema, para darle fuerza, entra la percusión y se introduce el *leitmotiv* de la madre como parte de la armonía, exploro musicalmente la idea del eco a través de pequeñas melodías basadas en el leitmotiv de “la madre”.

Figura 16

Fragmento "Canción del Niño que Soñaba"

The musical score is arranged in a multi-stem format. The instruments and parts are labeled on the left as follows: *gtr. 1*, *gtr. 2*, *Cbdo.*, *Kon.*, *Fl. pan 1*, *Zka. 1*, *Zka. 2*, *Bass.*, *To.*, *gtr. solo 2*, *E.B.*, and *Fl.*. The score spans 11 measures. Red annotations include the phrase "Susurro (eco) (zampoña, uirapá)" written above the *Kon.* and *Fl. pan 1* staves in measures 3 and 4, and "udivara" written above the *Zka. 1* staff in measure 6. The *E.B.* staff features red markings labeled "P.M." in measures 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, and 10. The *Fl.* staff at the bottom has a red marking labeled "P.M." in measure 10. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El Cantor. El cantor; es la parte siguiente, y se basa en el leitmotiv del cantor que se presenta en el quenacho representando la transición hacia la juventud del personaje, las estrofas igualmente se desarrollasen un riff del leit motif del cantor, y armónicamente presenta armonía estática, y combinación entre modos eólico y dórico como color.

Figura 17

Leitmotiv de "El Cantor" Paso de Niño a Joven



La Canción Del Verano. En “la canción del verano”, se representa la llegada de una mujer de la que el cantor de enamora, se presenta levemente el leitmotiv de “la amada” en la quena que representa a la amada, en primer lugar considero importante hacer mención a la concepción del texto el cual se gesta de una amplia selección de poemas y cada canción nace de un conjunto de versos adaptados libremente, siguiendo una historia que he creado a partir de las temáticas recurrentes encontradas a través de toda la obra poética consultada. Para este tema se incluyo una segunda guitarra para resaltar el carácter “guitarrístico” de la canción y se complementen entre si.

Figura 18

Variación de "la amada" en Quena



Figura 19

Variación de "La Amada" en Guitarra



Figura 20*Armonía en "La Canción del Verano"***Parte II****Canción de amor y soledad (canciones)**

En esta sección se presenta el leitmotiv de “la amada” como el riff principal de la canción, sirviendo de base para el desarrollo vocal y de los instrumentos acompañantes, armónicamente se basa en una retrogresión que armoniza la línea de bajo, esta misma es nuevamente Re armonizada al final, dotándola de un “color dórico” que ayuda a resaltar el ambiente que propone la canción. Melódicamente está basada mayormente en la escala pentatónica buscando esa sonoridad “blusera”, el acompañamiento en la guitarra - que es el instrumento acompañante más importante- esta por medio de un rasgueo “arpegiado” basado en técnica struming. Rítmicamente se busca combinar subdivisiones típicas del blues y del son sureño.

Figura 21*Riff en Bloque de "Canción de Amor y Soledad"*

The image shows a musical score for a block riff in 2/4 time, key of D major (two sharps). The instruments listed on the left are: Zampoña 1, Zampoña 3, Bajones, Teyos, Oukarra folk, and Bajo eléctrico. The Zampoña 1 and 3 parts are in treble clef, while the others are in bass clef. The riff is a simple, rhythmic pattern of eighth and quarter notes, repeated across all instruments. The Zampoña 1 part has a 'p' (piano) marking. The Teyos part has a 'f' (forte) marking. The Oukarra folk part has a 'p' (piano) marking. The Bajo eléctrico part has a 'f' (forte) marking.

Figura 22

Combinación Ritmo son sureño Base Blues

The image displays a musical score for a piece titled "Combinación Ritmo son sureño Base Blues". The score is written on three staves. The top staff features a melody in a single line. The middle staff contains a complex arrangement of chords and arpeggios, with a green "mf" (mezzo-forte) dynamic marking at the beginning. The bottom staff shows a bass line with a green "mf" dynamic marking at the beginning. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall layout is clean and professional.

El alba llega. La elección del ritmo y forma del yaraví viene directamente dada por la naturaleza fúnebre de este aire. Que además presenta particularidades armónicas dadas por el instrumento principal en el que se interpreta – el rondador- cuya afinación da como resultado una armonía que llega a transmitir, tristeza y nostalgia, melódicamente también se adelanta de la misma forma.

Canción de hojas y lejanías. El cambio a 4/4 en primer lugar busca representar la decisión y partida de “el cantor” tras la muerte de su madre, alejándolo así musicalmente de “su territorio” y mostrando nuevos tratamientos que representan las nuevas cosas con las que el personaje se encuentra en su camino y estadía en otros lugares, en esta canción; los vientos, pasan a plano de fondo y con técnicas de susurros, que representan los recuerdos, principalmente los bajones poco a poco desaparecen, dando a entender que se aleja de los hermanos y la familia.

Figura 23

Riff de la "Partida"



Tambores. En este tema instrumental se toma el motivo rítmico del poema (suenan los tambores a lo lejos), se hizo uso de la técnica minimalista del *scrolling* buscando representar el tiempo que transcurre, mientras el cantor viaja y recorre varios lugares, encontrándose con cosas nuevas, hasta llegar a una monotonía representada por el leitmotiv de “el cantor” ejecutado a través de la técnica de expansión y compresión rítmica, obteniendo un contrapunto libre que representa el caos interno de “el cantor” y que desemboca en la decisión de volver.

Figura 24

Patrón base "Tambores"



Interludio (canción de la distancia). Para esta sección se decide dar más libertad a la interpretación, ya que se trata de un “a capella” es importante el tono teatral que exige la interpretación con el fin de llevar el texto y su significado dentro de la historia, y se da la libertad para lograr más expresividad.

Balada de la guerra civil. Se eligió un estilo más cercano al “metal” ya que transmite el ruido de la guerra, el que se acreciente por medio el uso de la técnica *blast beat*, muy característica de la música “metal”, igualmente se acentúa la fuerza con la scordatura drop D, que permite ampliar el registro bajo de la guitarra y el bajo, dándole más profundidad. En materia de carácter se hace contraste entre los sentimientos de euforia, miedo, tristeza y desolación que conlleva la guerra.

Parte III

Canción del retorno (remota luz)

Figura 25

Técnica "Drone" en "Canción del Retorno"

The musical score for "Canción del Retorno" features a drone technique. The score includes staves for Voice (Voz de canto), Voice of the machine (Voz de máquina), Quince 1, Quince 2, Panderilla 1, Panderilla 2, Quince 3, Mando, Zampullo 3, Zampullo 4, Bateria, and Tapa. The drone technique is indicated by a horizontal line across the Quince 1 and Quince 2 staves, labeled "unquince del 1 del 1".

En esta canción, se presenta los sentimientos encontrados del cantor, a través de los vientos con técnica “drone” que representan la llegada a su tierra, y sirve de conexión para toda la parte, la armonía presenta el leit motif de el cantor, hacia el final combinándola con la de “el lugar donde vive”

Noche oscura (cancioncilla). A través de los enlaces de cromatismo de 6ta en este caso, se busca transmitir la oscuridad de la muerte, y el sentimiento nostálgico y tétrico del cantor al encontrarse con la guerra en su pequeña ciudad natal, por lo que se hace un tratamiento basado en el leitmotiv del lugar.

Figura 26

Tratamiento de "El Lugar" en "Noche Oscura"

The musical score is written for a full ensemble and includes the following parts from top to bottom:

- Qcho.** (Quichua) - Vocal line, mostly rests.
- Infio** (Infierno) - Vocal line, mostly rests.
- Zia. 3** (Zia 3) - Flute 3, melodic line with a *mf* dynamic marking.
- Zia. 4** (Zia 4) - Flute 4, melodic line with a *mf* dynamic marking.
- Bres.** (Bres) - Bassoon, melodic line with a *mf* dynamic marking.
- To.** (Tobacco) - Clarinet, melodic line with a *mf* dynamic marking.
- rk. gui.** (Rock guitar) - Electric guitar, rhythmic accompaniment.
- E.B.** (Electric Bass) - Bass guitar, rhythmic accompaniment.
- Est.** (Estación) - Percussion, playing a pattern of eighth notes.
- B. Wark** (Batería) - Drums, playing a pattern of eighth notes.
- B. Leg** (Batería) - Drums, playing a pattern of eighth notes.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ciudad de sueño. El tono desesperado de esta canción es muy importante para transmitir lo que siente al ver su ciudad destruyéndose, bajo el peso de la guerra representado por power chords, que aportan fuerza a la canción, armónicamente uso una progresión de e acordes no funcionales, dados por el color, con el fin de generar sonoridades más caóticas.

Figura 27

Riff Principal de "Ciudad de Sueño"

The image displays a musical score for the main riff of the song "Ciudad de Sueño". The score is written for a 12-piece band, with instruments listed on the left: Fl. pan 2, Qcho., Mfo., Zña. 3, Zña. 4, Brea., To., flk. gui., E.B., and Bat. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical blue lines. The first measure shows the initial chords and rhythms for each instrument. The second measure begins with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the first staff. The subsequent measures continue the riff with various rhythmic patterns and dynamics. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible on each staff.

Silencio. La guerra deja detrás la muerte de su gente, primeramente, de su amada, por lo cual presento nuevamente el leit motive de la amada, usando el modo eólico, con el fin de transmitir la tristeza del cantor al perder a su amada y seguirla recordando, lo que represento a través de una transformación del leitmotiv de “la amada” en modo eólico para transmitir esa tristeza de la que habla el texto.

Figura 28

Fragmento de "silencio"

The musical score for 'Silencio' is written for a large ensemble. The instruments and parts listed on the left are: Que. 1, Que. 2, Rdor. 1, Fl. pan 2, Qcho., Mfo., Zia. 3, Zia. 4, Bres., To., fl. gui., and E.B. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a descending sequence of chords, creating a sense of sadness and loss. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). There are also some text annotations within the score, such as 'Cachy' and 'CHU'. The score is presented on a yellow background with black and red ink.

Muertos. Se eligió una secuencia de acordes descendente, ya que siento que permite darle la sensación confusa y triste de esta sección donde lamenta la muerte de sus hermanos y todos sus cercanos, denotando su soledad y desesperación, orquestado con los vientos que representan a sus familiares muertos en su pensamiento.

Canción del viento. Como pieza final, se inicia con un silencio mencionado en el texto, luego se vuelve a retomar los leitmotifs de “el lugar” y el cantor” con fragmentos de todos los demás en la armonía, estos se presentan en partes, o en arpeggios, que poco a poco conducen hacia el coro final de la pieza que se basa en el leit motif de el cantor, tomado de forma armónica, la cual lleva a retomar el tema caótico del cantor basado en expansión y contracción de la segunda parte , esta vez transformándose por medio de un acelerando y disminuyendo la intensidad poco a poco , representando el descenso de el cantor hacia su muerte.

Figura 29

Uso del Silencio en "Canción del Viento"

26 Moderato (♩ = c. 108) A(I)

T con dolore

Bar. Ahora el silencio un silencio duro, sin manantiales, sin retamas, sin frescura,

Que. 1

Que. 2

R.dor. 1

Fl. pan. 2

Qcho.

Finalmente, como apoyo a lo expuesto se tiene una variedad de documentación técnica que permitirá tener clara la obra para su interpretación, esta documentación consta de un Argumento: sinopsis dividida por actos. Un libreto: organización cronológica del texto escénico con intervención de personajes. Partituras y Materiales notas explicativas con emociones que deben transmitirse. Tablas de técnicas y ritmos a usar y que pueden experimentarse en las interpretaciones más allá de lo escrito.

Conclusiones

El guion compositivo se convierte en una herramienta de vital importancia a la hora de abordar un proyecto compositivo, y más si este es de magnitudes amplias, ya que este permite tener una visión global del desarrollo de la obra que se propone, así mismo es de mencionar que mucha de la coherencia del discurso musical depende del texto y de la forma de organizarlo y abordarlo en el ejercicio compositivo.

Esta mencionada organización es la base del camino a seguir en el proceso de composición, y la que permite el hallazgo de variados recursos provenientes de muchas y variadas fuentes tanto escritas como auditivas que proveen un amplio compendio de herramientas que al usarse generan sonoridades diferentes y resaltan claramente lo expuesto en el texto.

Todo este compendio de herramientas al ser aplicado a la composición permite obtener diferentes resultados que se experimentan y que en ese proceso generan conocimiento e ideas de los posibles tratamientos que se pueden efectuar a cierto pasaje, con el conocimiento previo de “el carácter” que provee cada una de estas en su aplicación. Sumado a esto, el poder interactuar dentro de lo compositivo con corrientes tradicionales y modernas igualmente abre un espectro sonoro muy amplio de explorar y que dota a la creación de una sonoridad representativa y con identidad territorial.

Desde las diferentes perspectivas abordadas a través de esta investigación se puede concluir que todas las herramientas expuestas pueden servir para ampliar el imaginario compositivo y generar obra, por ende, de cada uno de estos recursos aplicados se desprende un mundo de posibilidades que es adaptable a diferentes proyectos compositivos, que se pueden enriquecer.

La poesía de Aurelio Arturo es compleja y difícil de digerir según los autores citados, y en el transcurso de este trabajo hubo mucho acercamiento y se puede entender de mejor forma su

imaginario, lo que aparte de los elementos musicales aprendidos, también se logró entender las características de su poesía y como estas hacen que su poesía sea musical y encontrar los diferentes ejes comunes que la unen hacia una musicalización.

Referencias

- Abela., D. J. (2018). */efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2019/02/Las-técnicas-de-análisis-de-contenido-una-revisión-actualizada.pdf*. Obtenido de */https://abacoenred.org:/efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://abacoenred.org/wp-content/uploads/2019/02/Las-técnicas-de-análisis-de-contenido-una-revisión-actualizada.pdf*
- Acosta, P. E. (2020). 115 años del natalicio de Aurelio Arturo. *El Liberal*, 13.
- Almeida, J. (2015). *https://www.milenio.com*. Obtenido de *https://www.milenio.com/espectaculo:https://www.milenio.com/espectaculos/la-espectacular-opera-rock*
- Bastidas España José Menandro, T. M. (18 de 12 de 2013). EL SONSUREÑO, UNA RÍTMICA DE LOS ANDES DE NARIÑO.
- bribitzer-stull, m. (2015). *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- Carpi, A. (2008.). Vol. POS-1 (7),.
- Carrasco, A. (2016). Discos conceptuales: el más allá de la música. *MEDIOS*, 66.
- Choi, A. (27 de mayo de 2024). *escenayescuchadonu.com*. Obtenido de *https://www.sceneandheardnu.com/content/2024/:https://www.sceneandheardnu.com/content/2024/5/27/never-quite-right-a-retrospective-on-the-rock-opera*
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fundación Los Jaivas. (2015). *los jaivas y la música latinoamericana*. Santiago (Chile): Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,.
- Flores, S. A. (2014). *Full Score y Análisis de Alturas de Macchu Picchu los jaivas*. Valparaíso, Chile: Universidad de Valparaíso.

gobierno de mexico,nueva escuela mexicana. (2 de agosto de 2022).

<https://nuevaescuelamexicana.sep.gob.mx>. Obtenido de

<https://nuevaescuelamexicana.sep.gob.mx/detalle-ficha/6557/>:

<https://nuevaescuelamexicana.sep.gob.mx/detalle-ficha/6557/>

Herrera, E. (1995). *Técnicas De arreglos Para La Orquesta Moderna*. España: Music Distribution.

<https://www.questionpro.com>. (2023). <https://www.questionpro.com/blog>. Obtenido de

<https://www.questionpro.com/blog/>

<https://www.twinkl.com.co>. (2020). <https://www.twinkl.com.co>. Obtenido de

<https://www.twinkl.com.co>: [https://www.twinkl.com.co/teaching-](https://www.twinkl.com.co/teaching-wiki/arte#:~:text=La%20palabra%20arte%20proviene%20del,las%20disciplinas%20del%20saber%20hacer)

[wiki/arte#:~:text=La%20palabra%20arte%20proviene%20del,las%20disciplinas%20del%20saber%20hacer](https://www.twinkl.com.co/teaching-wiki/arte#:~:text=La%20palabra%20arte%20proviene%20del,las%20disciplinas%20del%20saber%20hacer).

jaén, u. d. (2014). <https://www.ujaen.es/>. Obtenido de Introducción a la Psicología :

<https://www.ujaen.es/>

Karhu, R. (2007). The sound of music in my ears: An examination of the leitmotif and how Pink Floyd used it in their classic album, The Wall. *Spare Bricks*, 1,2.

Lunn, R. A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar; a guide for composers*. Ohio: The Ohio State University.

Macan, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press.

Medina, M. Á. (2013). *El principio de analogía en la poesía de Aurelio Arturo y de José Manuel Arango*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia .

Monserrat, M. G. (2005).

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069831#:~:text=La%20poes%C3%A>

Da%20y%20la%20m%C3%Basica,nuestras%20emociones%20y%20a%20nuestros%20sentimientos. Obtenido de

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069831#:~:text=La%20poes%C3%ADa%20y%20la%20m%C3%Basica,nuestras%20emociones%20y%20a%20nuestros%20sentimientos.>:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069831#:~:text=La%20poes%C3%ADa%20y%20la%20m%C3%Basica,nuestras%20emociones%20y%20a%20nuestros%20sentimientos.>

Ochoa, J. A. (2019). *Las adaptaciones de música tradicional ecuatoriana para instrumento solista viola y su incidencia en el fortalecimiento de la memoria cultural del Ecuador*. LOJA – ECUADOR : UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA .

Ojeda, E. L. (20 de Diciembre de 2013).

<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2541/2367>. Obtenido de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2541/2367>: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/brocar/article/view/2541/2367>

Ospina, W. (2018.). Aurelio Arturo y la Tierra Que Canta. En B. N. Colombia, *Poesía completa / Aurelio Arturo* (pág. Introducción). Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Piston, W. (1998). *Armonía*. Nueva York.

Ramos, R. N. (2010). *Métrica, música y lectura del poema*. Universidad de Oviedo .

REYES, D. L. (NOVIEMBRE de 2022). *MÚSICA BAJO CONTEXTO: LA NARRATIVA COMO DETONANTE DE UN PROCESO CREATIVO EN MÚSICA*. BOGOTÁ : Pontificia Universidad Javeriana.

Stefanoni, J. C. (31 de Julio de 2013). <http://portal.amelica.org/>. Obtenido de

<http://portal.amelica.org/>: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/251/2511034009/>

Trevor, C. (22 de octubre, de 2020). *milkbaronline*. Obtenido de [https://milkbaronline.org/que-fue-de-las-operas-rock/](https://milkbaronline.org/https://milkbaronline.org/que-fue-de-las-operas-rock/)

UNESCO. (2003). *Aurelio Arturo: obra poética completa; edición crítica*. UNESCO.

Anexos

Anexo 1: Audios

Parte I:

<https://soundcloud.com/herman-narvaez/el-cantor-parte-i>

Parte II:

<https://soundcloud.com/herman-narvaez/el-cantor-parte-ii>

Parte III:

<https://soundcloud.com/herman-narvaez/el-cantor-parte-iii>

Anexo 2: Argumento

Argumento basado en la obra y algunos apartes de la vida del poeta “venteño” Aurelio Arturo

PARTE-ACTO I

Entre paisajes rurales, cerca de una pequeña ciudad, crece un niño que se inspira en la naturaleza, de la cual escucha sus sonidos como instrumentos musicales. vive en una vieja casa junto con madre a las afueras de una pequeña ciudad al suroccidente de Colombia. al ir creciendo decide cantar todas las historias y toda cosa de su alrededor, en este cantar, conoce a una mujer que es; igual que el, una cantante, de la cual le enamora su voz y su forma.

PARTE-ACTO II

así le pide a la mujer que conoció, que se quede con él para que pueda cantarle, y se adentran en una aventura amorosa y profunda, con el paso del tiempo, el cantor siente necesidad de llevar su canto más allá y aprender de todo lo que se habla sobre tierras lejanas, y esto le llena de esa necesidad de partir, el cantor ya ha elegido su destino despidiéndose de su amada con la promesa de volver, parte en búsqueda de nuevas ciudades y conocimientos, en donde se asombra con las cosas que encuentra y aprende de lo que ahí puede conocer. sin embargo, su corazón le llama a volver y siempre recuerda nostálgicamente su tierra, su amada y su familia. Hasta que un día, tomando ya la decisión de volver, sabiendo que su amada a la espera, en la pequeña ciudad en la que habitaba, así que emprende viaje de vuelta, pero, mientras se encuentra en camino se desata una guerra en su pequeña ciudad natal que destruye todo lo habitado y a su gente.

PARTE-ACTO III

El cantor, al llegar de regreso a su pequeña ciudad, se encuentra con la destrucción y el fuego ardiendo entre gritos de guerra, y más allá entre el desorden a unas personas llevando el cadáver de su madre y su amada. tras ello el cantor en su soledad recuerda la voz de su amada, su casa, su pasado y se refugia en la nostalgia de la casa y su familia, y esa voz de su amada que no puede olvidar, sabiéndose solitario y sin nadie se queda absorto en pensamientos esperando solo: LA MUERTE.

Anexo 3: Libreto**PARTE I
PRESENTACIÓN (MORADA AL SUR)****(I)****EL NARRADOR**

Y aquí principia, en este torso de árbol,
en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
la casa grande entre sus frescos ramos.
En sus rincones ángeles de sombra y de secreto

(II)

Entre años, entre árboles,
circuida por un vuelo de pájaros,
guirnalda cuidadosa, casa grande,
blanco muro, piedra y ricas maderas.

(III)

Te hablo de días circuidos por los más finos árboles...
te hablo de un bosque extasiado que existe sólo para el oído,
y que en el fondo de las noches pulsa violas,
arpas, laúdes y lluvias sempiternas.

HOGAR E INFANCIA
CANCIÓN DEL NIÑO QUE SOÑABA (CANCIÓN DEL AYER)

(I)

EL NARRADOR

Ésta es la canción del niño que soñaba caminando por el salón
penumbroso de brisa lenta
que estremecía sus pequeñas alas,

(II)

y oía, afuera, entre los árboles las arpas de la noche,
Y VOCES, ¿porque tantas voces en el silencio?

(III)

EL CANTOR

Mas, ¿quién era esa alta, trémula mujer en el salón profundo?
¿Quizá la esbelta beldad por quien cantaba nuestra sangre?
¿O así, tan joven, de luz y silencio, nuestra madre?

(IV)

EL NARRADOR

O acaso, acaso esa mujer era la misma música,
la desnuda música avanzando desde el piano,
avanzando por el largo, por el oscuro
salón como en un sueño.

ESTRIBILLO

**Y el grande, oscuro piano,
llenaba de ángeles de música toda la vieja casa.**

JUVENTUD Y ENAMORAMIENTO**EL CANTOR****(I)****EL CANTOR**

Yo soy el cantor,
el hombre que canta a los cuatro vientos.

(II)

A la sombra de la noche mirífica,
A la sombra de sus parpados lentos

(II)

Yo soy el cantor.
Cantaré toda cosa bella que haya en tierras de hombres,
Si una hoja se mueve en los bosques,
yo lo sabré.

PUENTE**Yo soy el cantor****ESTRIBILLO**

**Yo soy la voz que al viento dio
canciones puras en el oeste de mis nubes**

LA CANCIÓN DEL VERANO

(I)

EL NARRADOR

Y entonces fue cuando vino
con las brisas que se levantan de los arroyos y de sus conchas,
la que cantaba la canción del verano,
la canción de yerbas secas y aromáticas que arrullaban,

(II)

EL CANTOR

Entonces vino saltando
en medio de las brisas y la tarde,
en grupo,
y lo primero que vi
fue su traje ondeando
a lo lejos a la distancia
contra el cielo puro.

(III)

Pero desde entonces no tuve
ya nunca ojos para su traje.
Y no oí nada más, sino

ESTRIBILLO

la canción del verano.

PARTE II
(ROMANCE - DESEOS DE PARTIR - PARTIDA)

CANCIÓN DE AMOR Y SOLEDAD (CANCIONES)

(I)

EL CANTOR

El país que en tus ojos vive entre parpadeos,
canta en mí con su largo sollozar innegable,

(II)

rumora en mí, y el ansia de tu boca madura,
y rumoran sin fin los valles de tu carne.

(III)

escucha mi corazón al filo del viento,
tu gemido, tu gemido gozoso, tu olor de flor abierta.

ESTRIBILLO

Cántame tus canciones,
tus esbeltas, desnudas canciones,

HABLADO

**y nadie ha de quitarme esta noche
en que fuiste larga y desnuda carne
vestida de mi aliento.**

EL NARRADOR

(No solo el placer del amor hacia latir el corazón del cantor,
una nefasta noticia llegaría:
Su madre ha muerto)

EL ALBA LLEGA (PASO DEL TIEMPO Y MUERTE DE LA MADRE)

(I)

EL CANTOR

Yo miré la noche.
Pobre madre cubierta de lutos
que al fenecer el sol adolescente
vino a guardar su tumba.

(II)

Y en la cúpula del cielo
prendió un gran paño negro
con alfileres de cabeza rubias.

(III)

Como un arcángel de altas alas
el alba
levantó la enorme piedra negra
del sepulcro del sol.

CANCIÓN DE HOJAS Y DE LEJANÍAS**(I)****EL CANTOR**

En la noche balsámica,
cuando la sombra
es el crecer desmesurado de los árboles,

(II)

me besa un largo sueño de viajes prodigiosos
y hay en mi corazón
una gran luz de sol y maravilla.

(III)

¿qué encontraré en los valles que rizan alas breves?
¿qué lumbre buscaré sin días y sin noches?

(IV)

Y he de cantar en días derivantes por ondas de oro,
y en la noche abierta,
he de cantar con voz de sombra llena.
con voz de sombra llena

CAMINO Y NUEVOS LUGARES

TAMBORES" (INTRUMENTAL)

INTERLUDIO (CANCIÓN DE LA DISTANCIA)

(I)

EL CANTOR

Desde el lecho por la mañana soñando despierto,
a través de las horas del día,
oro o niebla,
errante por la ciudad

ESTRIBILLO

¿a dónde mis pensamientos en reverente curva?

(II)

Volver,
los cielos parecían de arena,
ha mucho, hace un instante, ha mucho tiempo

(III)

Volver
la senda turbia oyendo al viento rumiar lejos,
muy lejos, de los días.

CORO

Volver...

LA GUERRA
BALADA DE LA GUERRA CIVIL

(I)

EL NARRADOR (LA MULTITUD)

Oíd ahora la vasta sinfonía de los cañones tendidos.
Escuchad la sorda sinfonía perezosa.

(II)

Son los pianos bélicos.
Son los elefantes metálicos que combaten.
Cada palabra suya es como un pelotón de banderas lanzadas.
Y los hombres muerden el polvo, entre el estruendo.

CORO - (LA MULTITUD)

Ala roja, la guerra, cubrió la comarca.

(III)

EL NARRADOR

Pelotones de nubes de oro se arrastran por la tierra velozmente,
a lo lejos.

Nubes que levantan las cabalgatas,
y que traen copiosas lluvias de sudores de olor acre,

otras de color gris se levantan de la tierra,
entre el tronar de las bocas de acero que hablan fuego.

CORO - (LA MULTITUD)

Ala ígnea, la guerra, cubrió la comarca.

PARTE III
EL RETORNO
CANCIÓN DEL RETORNO - REMOTA LUZ

EL CANTOR

(I)

Si de tierras hermosas retorno,
 ¿qué traigo?
 ¡Me cegó su resplandor!

(II)

Las manos desnudas, rudas, nada,
 no traigo nada:
 traigo una canción.

(III)

Vine a buscar los ángeles del piano,
 y las flores extintas que ocultan las cortinas

NOCHE OSCURA
CANCIONCILLA

(I)

EL CANTOR

Y entonces hálleme a la Noche
 vestida de luto,

(II)

y escondida detrás de los álamos
 que eran altos fantasmas...

ESTRIBILLO

**(Volaban arcángeles negros
 y búhos de alas de duelo.)**

CIUDAD DE SUEÑO

(I)

EL CANTOR

Yo os contaré que un día
vi arder entre la noche
una loca ciudad soberbia y populosa,

(II)

yo, sin mover los párpados,
la miré desplomarse, caer,
cual bajo un casco un pétalo de rosa.

(II)

EL NARRADOR

Y por fin
hacia el final de las sombras, una ciudad desierta,
iluminada y como en un relato de magnificencia y catástrofes,
por las calles un solemne cortejo:
un asno paso a paso y sobre su lomo
entrañas humanas, entrañas:
gruesos rubíes y topacios.

SILENCIO

(I)

EL CANTOR

aún oigo tu anhelar, tu germinar melódico

(II)

y tu rumor de dátiles al viento.

(III)

la noche ya ha cosido suavemente tus párpados,
como dos hojas más, a su follaje negro

EL CANTOR SOLITARIO ESPERA LA MUERTE

MUERTOS

(I)

EL CANTOR

Cuando aún no estaban donde están ahora,
la noche, en la copa del sueño les daba
un trago de muerte.
¿La muerte es amarga?

(II)

Pero ahora todos, en la sombra, callan.
Pues tanto bebieron con la noche maga,
que ebrios para siempre
ya todos se hallan, tendidos, caídos,
¡con la boca helada!

CANCIÓN DEL VIENTO

(I)

EL NARRADOR

Ahora el silencio
un silencio duro, sin manantiales, sin retamas, sin frescura,
un silencio que persiste y se ahonda
aun detrás del estrépito de las ciudades que se derrumban.

(II)

EL CANTOR

A tientas me he sentado a la mesa de los fantasmas
y siento cómo caen lágrimas
como estrellas sobre el mantel y en los vasos sin agua.

(III)

Aquí estoy siete veces presente y ausente.

ESTRIBILLO

¡adiós! ¡oh juventud que te quedaste soñando en el valle de la
estrella más sola!

ESTRIBILLO

CORO FINAL

(yo esperaré)

Hasta que la muerte agregue mis párpados
como dos hojas más a su follaje oscuro

ANEXO 4: PARTITURAS

EL CANTOR

PARTE I

PRESENTACIÓN

Herman Narváez Ortiz

Herman Narváez Ortiz

INTRO.

Andante (90)

Score for **EL CANTOR PARTE I PRESENTACIÓN**, featuring Herman Narváez Ortiz. The score is for a full ensemble, including vocalists and various instruments.

Ensemble:

- Voz de tenor
- Voz de barítono
- Quena
- Quenacho
- Rondador
- Flauta de pan 1
- Zampoña 1.
- Zampoña 2
- bajones
- Toyos
- Steel Guitar 1
- Guitarra folk 2
- Bajo eléctrico
- Batería
- Bombo wankara
- Bombo legüero
- Palo de lluvia
- Accesorios
- chack-chaks

The score is written in 8/8 time, marked **Andante (90)**. The key signature is one sharp (F#). The score includes dynamic markings (*f*, *pp*) and articulation (accents, slurs). The vocal parts (Voz de tenor and Voz de barítono) are marked with *f* dynamics. The instrumental parts (Quena, Quenacho, Rondador, Flauta de pan 1, Zampoña 1., Zampoña 2, bajones, Toyos, Steel Guitar 1, Guitarra folk 2, Bajo eléctrico, Bombo wankara, Bombo legüero) are marked with *f* dynamics. The percussion parts (Batería, Bombo wankara, Bombo legüero) are marked with *f* dynamics. The score includes a section labeled **INTRO.** and a tempo marking **Andante (90)**. The score is for a full ensemble, including vocalists and various instruments.

The musical score is for the song "Tú-dum" by The Roots. It is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 180 beats per minute. The score includes parts for the following instruments and vocalists:

- T**: Tenor saxophone, playing a melodic line in the first system.
- Bar.**: Baritone saxophone, playing a low, sustained note.
- que.**: Quena, playing a melodic line in the first system.
- Qcho.**: Qch'u, playing a low, sustained note.
- Ron.**: Ronroco, playing a low, sustained note.
- Fl. pan 1**: Flute pan, playing a melodic line in the first system.
- Zña. 1.**: Zaña 1, playing a melodic line in the first system.
- Zña. 2**: Zaña 2, playing a melodic line in the first system.
- Bnes.**: Bateria, playing a rhythmic pattern in the first system.
- To.**: Tuba, playing a low, sustained note.
- guit.folk 2**: Folk guitar 2, playing a melodic line in the first system.
- E.B.**: Electric bass, playing a low, sustained note.
- Bat.**: Batucada, playing a rhythmic pattern in the first system.
- wank.**: Wank, playing a rhythmic pattern in the first system.
- legue.**: Legue, playing a rhythmic pattern in the first system.
- Acc.**: Accordion, playing a low, sustained note.
- Chaks.**: Chaks, playing a low, sustained note.

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The tempo is marked as 180 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

13

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

13

Acc.

Chaks.

Detailed description: This is a musical score for page 3, measures 13 through 17. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments are listed on the left: T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Quechua), Qcho. (Quechua), Ron (Ron), Fl. pan 1 (Flute pan 1), Zña. 1. (Zñan), Zña. 2 (Zñan), Bnes. (Bones), To. (To), guit.folk 2 (Guitar folk 2), E.B. (E.B.), Bat. (Bat.), wank. (Wank.), legue. (Legue.), Acc. (Acc.), and Chaks. (Chaks.). The score is divided into five measures. Measures 13 and 14 are marked with a '13' and a key signature of one sharp (F#). Measures 15 and 16 are marked with a '13' and a key signature of one sharp (F#). Measure 17 is marked with a '13' and a key signature of one sharp (F#). The instruments are arranged in a grand staff format. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The instruments T, Bar., que., Qcho., Ron, Fl. pan 1, Zña. 1., Zña. 2., Bnes., To., guit.folk 2, E.B., Bat., wank., legue., Acc., and Chaks. are all present in the score.

18

T.

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

impro. libre

Chu-chu -chu

tu.

Chu-chu -chu

Chu-chu -chu

p fingering

guasá

A'(I).

25

T

Bar.

Recitado

misterioso

f

a - qui pri - ci pia en es - te so de ar - bol en es - te um - bral puli do -

que.

Qcho.

Ron

Susurrado (wisper tones)

pp

Fl. pan 1

Susurrado (wisper tones)

pp

Zña. 1.

Susurrado (wisper tones)

pp

Zña. 2

Susurrado (wisper tones)

pp

Bnes.

mf

p

mf

p

To.

25

guit.folk 2

E.B.

Slap. P.M.

25

Bat.

wank.

legue.

25

Acc.

Chaks.

32

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

pp

mf

p

P.M.

por tan - tos pa - sos muer - tos la ca - sa gran - de en - tre sus fres - cos ra mo - os

37

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

en sus rin - co - nes an - ge - les de som - bra y de se - cre - to

pp

mf

p

43

T

Bar.

que.

Qcho.

impro. libre

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2.

Bnes.

To.

43

guit.folk 2

p fingering

E.B.

43

Bat.

wank.

legue.

43

Acc.

Chaks.

(II).

49

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

espressivo

mf

en - tre a - ños en - tre ar - bo - les cir - cui

Natural Harmonic...
impro. libre (pajaros)

Susurrado (wisper tones)

mp

pp

solo aire (altura y tempo libre)

mp

pp

pp

f

p

tub.

P.M.

55

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

55

guit.folk 2

E.B.

55

Bat.

wank.

legue.

55

Acc.

Chaks.

da por un vu - e lo de pa - ja - ros gir - nal - da cui - da - do - sa ca - sa gran - de

pp

mp

mf

f

p

mp

p

Chu-chu - chu

P.M.
Slap.

61

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

blan - co mu - ro pie - dra y ri - cas ma - de - ras

N.H.

pp

pp

pp

mf

p

pp

(III).

67

T

Bar.

*cresc. -
appassionato*

mp te ha - blo de días cir - cui - dos _____ por los mas fi - nos _____ ar - bo - les

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

pp

Zña. 1.

pp

pp

Zña. 2

p

pp

Bnes.

pp

To.

pp

67

guit.folk 2

E.B.

67

Bat.

wank.

legue.

67

Acc.

Chaks.

The musical score is for the song "El Oído" by Carlos Vives. It is written in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The score includes a vocal line and instrumental parts for guitar, piano, and various percussion instruments.

Vocal Line:

73
T
8

Bar.
mf te ha - blo de un bos-que es - ta - .do que exis - te so - lo para el oi - do__ *f* y que en

que.

Qcho.

Ron
mf

Fl. pan 1
p *mf*

Zña.1.
mf

Zña. 2
p *mf*

Bnes.
p *mf*

To.
p *mf*

73

guit.folk 2

E.B.

73

Bat.
x.

wank.

legue.

73

Acc.
x.

Chaks.

[illegible]

86

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

86

Bat.

wank.

legue.

86

Acc.

Chaks.

pp

pp

pp

pp

mf

Improvisación libre (lluvia)

Improvisación libre (lluvia)

91

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

92

93

Detailed description: This page contains a musical score for measures 91, 92, and 93. The instruments are arranged in a grand staff with multiple systems. The first system includes T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Quebrada), Qcho. (Quena), Ron (Ronda), Fl. pan 1 (Flute/Pan), Zña. 1. (Zanfoña 1), Zña. 2 (Zanfoña 2), Bnes. (Bassoon), and To. (Tobacco). The second system includes guit.folk 2 (Guitar/Folk 2), E.B. (Electric Bass), Bat. (Bateria), wank. (Wanki), legue. (Legua), and Acc. (Acordeon). The third system includes Chaks. (Chakana). The score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measures 91 and 92 show various melodic and harmonic lines, while measure 93 shows a continuation of these lines. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

HOGAR E INFANCIA

CANCION DEL NIÑO QUE SOÑABA

CANCION DEL AYER

17

94 $\text{♩} = 100$

T

Bar. *misterioso* *profundo*
Esta es la canción del niño que soñaba

que.

Qcho.

Ron *impro. libre*

Fl. pan 1 *> ppp* *tonos de aire* *impro. libre*

Zña. 1. *> ppp* *solo aire (altura y tempo libre)*

Zña. 2 *> ppp*

Bnes. *> ppp* *tonos de aire*

To. *pp* *tonos de aire*

guit.folk 2 *94* *Natural Harmonic...*

E.B.

Bat. *94*

wank.

legue.

Acc. *p* *mf* *p*

Chaks.

103

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

caminando por el salón penumbroso de brisa lenta que estremecía sus pequeñas alas,

sonidos con doble articulacion

mf

Detailed description of the musical score: The score is for a 17-part ensemble. Measures 103-108 are shown. Measures 103-104 contain lyrics: 'caminando por el salón penumbroso de brisa lenta que estremecía sus pequeñas alas,'. Measure 105 has the instruction 'sonidos con doble articulacion' above the Zña. 1. staff. Measure 106 has a dynamic marking 'mf' above the Acc. staff. The Bnes. staff has a melodic line starting in measure 103. The To. staff has a melodic line starting in measure 103. The guit.folk 2 staff has a melodic line starting in measure 103. The Acc. staff has a melodic line starting in measure 103. The Chaks. staff has a melodic line starting in measure 103. The Bat., wank., and legue. staves have rests throughout the measures.

B'(II)

109

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

109

guit.folk 2

E.B.

109

Bat.

wank.

legue.

109

Acc.

Chaks.

y oía, afuera, entre los árboles las arpas de la noche, Y VOCES, ¿porque tantas voces en el silencio?

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

The image displays a musical score for a 12-part ensemble. The parts are arranged vertically, each with its own staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of 12 measures. The parts are: T (Trumpet), Bar. (Baritone), que. (Clarinet), Qcho. (Cello), Ron. (Flute), Fl. pan 1 (Flute), Zña. 1. (Saxophone), Zña. 2. (Saxophone), Bnes. (Bassoon), To. (Tuba), guit.folk 2 (Guitar), E.B. (Electric Bass), Bat. (Bassoon), wank. (Wah-wah), legue. (Legato), Acc. (Accompaniment), and Chaks. (Chorus). The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of 12 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

(III).

12/

T. voz limpia expresiva
 más - ¿quién e - rae - sa al tre - mu - la mu - jer en el sa - lon peo -

Bar.

que.

Qcho.

Ron. Susurrado (wisper tones) *pp*

Fl. pan 1. Susurrado (wisper tones) *p*

Zña. 1. Soplado (inflar mejillas) *p* *pp* *p*

Zña. 2.

Bnes.

To.

12/

guit.folk 2. N.H. loco

E.B.

12/

Bat.

wank.

legue.

12/

Acc.

Chaks.

127

raspy voice

voz limpia expresiva

T. fun - do? ¿qui - zá laes - bel - ta bel - dad por quien can - ta - ba nu - es - tra san - gre? ¿oa - si tan jo - ven de

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Susurrado (wisper tones)

Fl. pan 1

Susurrado (wisper tones)

Zña. 1.

pp *p* *pp* *p* *pp* *p*

tekete

Zña. 2.

Bnes.

To.

127

guit.folk 2

P.M.

E.B.

127

Bat.

wank.

legue.

127

Acc.

Chaks.

(IV).

133

T. luz y si - len - cio nues - tra ___ dre?

Bar. *misterioso* oa - ca - so e - sa mu - jer e - ra la mis - ma mú - si ca

que.

Qcho.

Ron. Susurrado (wisper tones)

Fl. pan 1. Susurrado (wisper tones)

Zña. 1. *pp* *p* *pp*

Zña. 2.

Bnes.

To.

133

guit.folk 2. *P.M.*

E.B.

133

Bat. *pp*

wank.

legue.

133

Acc.

Chaks.

139

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

la des-nu - da mú - si - ca a - van - zan - do des - de el - pia - no - a - van - zan - do por el lar - go por el os - cu - ro sa - lon co - mo en un su - e -

susurrado

Susurrado (wisper tones)

Susurrado (wisper tones)

mf

[illegible]

151

T. na - ba dean - ge - les de mú - si - ca to - da la vie - ja ca - sa

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

Bnes.

To.

151

guit.folk 2 *P.M.*

E.B.

151

Bat.

wank.

legue.

151

Acc.

Chaks.

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The instruments and parts are as follows:

- T.** (Trumpet): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Bar.** (Baritone): Bass clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- que.** (Vocal): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Qcho.** (Vocal): Bass clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Ron.** (Vocal): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Fl. pan 1** (Flute): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Zña. 1.** (Saxophone): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Zña. 2.** (Saxophone): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Bnes.** (Bassoon): Bass clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- To.** (Tuba): Bass clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- guit.folk 2** (Guitar): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- E.B.** (Electric Bass): Bass clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Bat.** (Bass Drum): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- wank.** (Wah Wah): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- legue.** (Legue): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Acc.** (Accompaniment): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.
- Chaks.** (Chaks): Treble clef, key of D major. Measures 157-159 show rests.

JUVENTUD Y ROMANCE
EL CANTOR - (Monologo 1 personaje principal)

28

(♩ = 120)

160

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

160

Bat.

wank.

legue.

160

Acc.

Chaks.

169 *animato*

T

Bar.

que.

Qcho. *tu-ku-tu*
f

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2 *f*

Bnes. *f*

To. *f*

169 *f* *mp*

guit.folk 2

E.B.

169 *f*

Bat.

wank.

legue.

169

Acc.

Chaks.

A(I)

usar interguturales intermitentemente, de forma expresiva

175

T.

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

175

guit.folk 2

E.B.

175

Bat.

wank.

legue.

175

Acc.

Chaks.

181

T. tor el hom - bre que can - ta a los cua - tro vi -

Bar.

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

mf

mf

181

guit.folk 2

E.B.

181

Bat.

wank.

legue.

181

Acc.

Chaks.

B(II)

187

T
en - to - os a la som - bra de la no - che mi -

Bar.

que.

Qcho.
p *mp* *mf* *mp*

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.
f *mp*

To.
f *mp*

187

guit.folk 2

E.B.

187

Bat.
mp

wank.

legue.

187

Acc.

Chaks.

193

T. *ri - fi - ca a la som - bra de tus par - pa - dos le - en - tos*

Bar.

que.

Qcho. *mf*

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes. *f*

To. *f*

guit.folk 2

E.B.

Bat. *mp*

wank.

legue.

193

Acc.

Chaks.

B(II)

199

T. *f* yo soy el can -

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

199

guit.folk 2

E.B.

199

Bat.

wank.

legue.

199

Acc.

Chaks.

A musical score for a large ensemble, likely a mariachi or similar traditional Mexican band. The score is divided into three systems, each starting with a rehearsal mark '199'. The first system includes vocal parts (T. and Bar.), a bass line (Bar.), and a variety of instruments: Qcho. (violin), Ron (violin), Fl. pan 1 (flute), Zña. 1. and Zña. 2. (trumpets), Bnes. (bass), To. (bass), guit.folk 2 (guitar), E.B. (bass), Bat. (bass), wank. (bass), and legue. (bass). The second system continues with the same instruments. The third system includes Acc. (accordion) and Chaks. (chapas). The vocal parts have lyrics in Spanish: 'yo soy el can -'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

205

T. tor can - ta - ré to - da co - sa _____ be - lla que ha - ya en

Bar.

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

205

guit.folk 2

E.B.

205

Bat.

wank.

legue.

205

Acc.

Chaks.

211

T. tie - rras de ho - om - bres _____ raspy voice
yo

Bar.

que.

Qcho. *mp* *mf*

Ron *8va*

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes. *mp*

To. *mp*

guit.folk 2

E.B.

Bat. 211

wank. *mp*

legue.

211

Acc.

Chaks.

ESTRIBILLO

217

T. *voz limpia expresiva*
soy el can - tor yo - soy la voz que - al viento

Bar.

que.

Qcho.

Ron *(6^{va})* impro. libre sobre armonia

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes. *f*

To. *f*

217

guit.folk 2

E.B.

217

Bat.

wank.

legue.

217

Acc.

Chaks.

223

T. dio cio - nes puras en el es - te de mis nu nu

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

223

guit.folk 2

E.B.

223

Bat.

wank.

legue.

223

Acc.

Chaks.

229

T. bes yo - soy la voz que - al viento

Bar.

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes. *p* *f*

To. *f*

229

guit.folk 2

E.B.

229

Bat.

wank.

legue.

229

Acc.

Chaks.

235

T. dio cio - nes puras en el es - te de mis nu nu

Bar.

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

235

guit.folk 2

E.B.

235

Bat.

wank.

legue.

235

Acc.

Chaks.

241

T. bes

Bar.

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

241

Acc.

Chaks.

12/8

Detailed description: This is a musical score for page 41, covering measures 241 through 248. The score is written for a large ensemble of instruments. The top system includes T. (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Quena), Qcho. (Quechua), Ron. (Rondalla), Fl. pan 1 (Flute pan 1), Zña. 1. (Zanapa 1), Zña. 2 (Zanapa 2), Bnes. (Bassoon), and To. (Tobacco). The bottom system includes guit.folk 2 (Guitar folk 2), E.B. (Electric Bass), Bat. (Bateria), wank. (Wanki), legue. (Legua), Acc. (Acordeon), and Chaks. (Chaki). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. Measure 241 starts with a repeat sign. The score is written in a standard musical notation with staves and notes. The page number 41 is at the top left.

LA CANCIÓN DEL VERANO

42

248 Andante (90) **INTRO.**

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

A(I)

253

T.

Bar.

voz profunda expresiva
Y entonces fue cuando vino con las brisas que se levantan de los arroyos y de sus conchas, la que cantaba la canción del verano, la canción de yerbas secas y aromáticas que arrullaban

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

253

Acc.

Chaks.

B(II)**B'(III)**

258 *appassionato*

T. en - ton - ces vi - no sa - tan - do me - dí - o de las bri - sas y la tarde en gru - po y lo pri -

Bar.

258 *impro. contramelodia*

que.

Qcho.

Ron.

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

258 *ppp*

guit.folk 2

E.B.

258

Bat.

wank.

legue.

258

Acc.

Chaks.

PUENTE

262

T. me - ro que vi fue su tra - je on-dean do a lo le-jos a ña dis-tancia contra en cielo pu - ro pe-ro des-deen-ton - ces no tu-ve ya nun-ca o-jos ra su tra - a -

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

262

guit.folk 2

E.B.

262

Bat.

wank.

legue.

262

Acc.

Chaks.

ESTRIBILLO

267

T. raspy voice

je y no o - í na - da mas sí - no la can - ción del ve - ra - no

Bar.

que. Improvización (pentatonico Bm - E m, D mixolidio.)

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

267

guit.folk 2

E.B.

267

Bat.

wank.

legue.

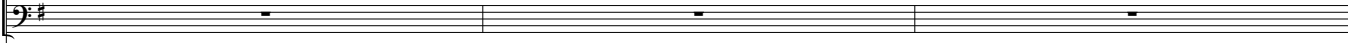
267

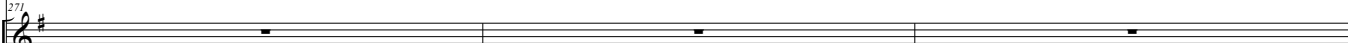
Acc.

Chaks.

27/

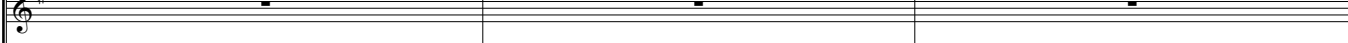
T.  la can - ción del ve - ra - no

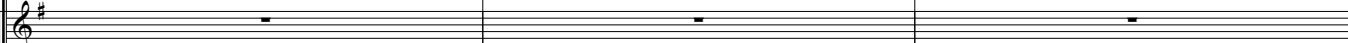
Bar. 

que. 

Qcho. 

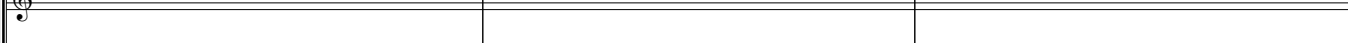
Ron 

Fl. pan 1 

Zña. 1. 

Zña. 2 

Bnes. 

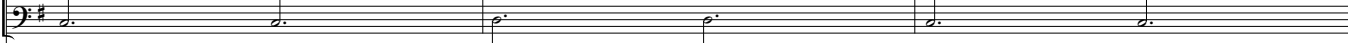
To. 

guit.folk 2 

E.B. 

Bat. 

wank. 

legue. 

27/

Acc. 

Chaks. 

274

T

Bar.

que.

Qcho.

Ron

Fl. pan 1

Zña. 1.

Zña. 2

Bnes.

To.

guit.folk 2

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

Chaks.

improvisación

decresc. - - - - -

decresc. - - - - -

The musical score for page 48, measures 274-277, is presented below. The score is written for a large ensemble, including a vocal soloist (T), a baritone (Bar.), a vocal soloist (que.), a vocal soloist (Qcho.), a vocal soloist (Ron), a flute/piano (Fl. pan 1), a zither (Zña. 1.), a zither (Zña. 2), a bassoon (Bnes.), a tuba (To.), a guitar/folk (guit.folk 2), an electric bass (E.B.), a baton (Bat.), a wank (wank.), a legue (legue.), an accordion (Acc.), and a chaks (Chaks.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measures 274-277 show various musical notations, including rests, improvisation, and decrescendo markings.

EL CANTOR
PARTE II

1

CANCION DE AMOR Y SOLEDAD
CANCIONES

Herman Narváez Ortiz
Herman Narváez Ortiz

Score

INTRO. (♩ = 165) *appassionato*

Voz de tenor

Voz de barítono

Quena *frullato*

Quenacho *bisbli*

Moxeño

Rondador 1

Flauta de pan 2

Zampoña 1.

Zampoña 3

bajones

Toyos *f*

Guitarra folk

Bajo eléctrico

Batería *f*

Bombo wankara

Bombo legüero

Accesorios *guazá*

palo de lluvia

chakchaks

A(I)

raspy voice

7

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLL

chacks

pa -

raspy voice

mf

pp

mf

13

T

is que en tus o - jos vi - veen - tre par - pa - de - os ca - ta en - mi con su

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

mp

mf

f

pp

mf

A'(II)

19

T. 8 lar - go so - llo - sar in - ne - ga - ble ru - mo - ra en mi yel an - sia de tu

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

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

25

T. 8 bo - ca ma - du - ra y ru - mo - ran sin fin los va - lles de tu car - ne

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

25

Bat.

wank.

legue.

25

Acc.

PdeLl.

chacks

6 6

The musical score is for a piece titled "Tercera Parte" by Carlos Guastavino. It is written for a large ensemble of instruments. The score is divided into two systems. The first system includes staves for T, Bar., que., Qcho., Mño., Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., and Acc. The second system includes staves for PdeLL. and chacks. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score features a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and rests. The instruments are arranged in a way that suggests a traditional Argentine folk ensemble. The score is written in a clear, professional style, with a focus on the melodic and rhythmic lines of the instruments.

A''(III)

37

T. 8 es - cu - cha

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

mp

mf

pp

mf

43

T. *mi co - ra - zon al fi - lo del vien - to tu ge - mi - do*

Bar.

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

mp *mf* *pp*

T ⁴⁹

 tu ge - mi - do go - zo so tu o - lor de flor a - bier - - - ta

Bar.

que. ⁴⁹

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk ⁴⁹

E.B.

Bat. ⁴⁹

wank.

legue.

Acc. ⁴⁹

PdeLl.

chacks

ESTRIBILLO.

55

T. 8

can - ta - me tus can - cio - nes tus es -

Bar.

que. 55

p

Qcho. *pp*

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3 *pp*

Bnes.

To. *mf*

guit.folk 55

E.B.

Bat. 55

wank.

legue.

Acc. 55

PdeLl.

chacks

61

T. 8 bel - tas des - nu - das can - cio - nes *y nadie ha de quitarme esta noche*

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

61

Bat. *f*

wank.

legue.

61

Acc.

PdeLl.

chacks

67

T. *en que fuiste larga y desnuda carne* *vestida de mi aliento.*

Bar.

que. *f*

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

67

Bat.

wank.

legue.

67

Acc.

PdeLl.

chacks

73

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

ff

This musical score page contains 13 staves, each representing a different instrument or vocal part. The staves are labeled on the left: T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The score begins at measure 73, indicated by a '73' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A forte dynamic marking (*ff*) is present in the Qcho. staff at measure 73. The score spans six measures, with measure numbers 73 through 78 visible at the top of the staves. The instruments and parts shown include a Tenor (T), Baritone (Bar.), Quechua (que.), Qchua (Qcho.), Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks.

79

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit. folk

E.B.

79

Bat.

wank.

legue.

79

Acc.

PdeLl.

chacks

This musical score is for the piece "Canción de la Tierra" by Manuel M. Ponce. It is written for a large ensemble, including voices and various instruments. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegretto" with a metronome indication of 85. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 85. The instruments and voices included are: Tenor (T), Baritone (Bar.), Quechua (que.), Ocho (Ocho.), Mñor (Mñor.), Rector 1 (Rdor. 1), Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. The score features a variety of musical notations, including whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and chords. The lyrics are in Spanish, and the piece is a song about the land.

EL ALBA LLEGA

16 16

INTRO.

91 Andante (♩ = 80) *con dolore*

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña.1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

mp

[illegible]

18 18

103

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

103

Bat.

wank.

legue.

103

Acc.

PdeLl.

chacks

This musical score page contains 18 staves, each for a different instrument. The instruments are: T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Quechua), Qcho. (Quechua), Mño (Mestizo), Rdor. 1 (Rondador 1), Fl. pan 2 (Flauta pan 2), Zña. 1. (Zana 1), Zña. 3 (Zana 3), Bnes. (Bones), To. (Tobacco), guit.folk (guitar folk), E.B. (Electric Bass), Bat. (Bateria), wank. (Wank), legue. (Legue), Acc. (Acordeon), PdeLl. (PdelLl.), and chacks (chacks). The score is written in 6/8 time and key of D major. Measures 103-108 are shown. Measures 103-105 are mostly rests, with some activity in Rdor. 1, Fl. pan 2, Bnes., and To. in measure 104. Measure 106 shows more activity, particularly in the guitar folk, wank., and legue. staves. Measure 107 is mostly rests, and measure 108 shows some activity in the guitar folk, wank., and legue. staves.

19 **A(I)**

A'(II)

19

109

T

yo mi - ré la no - che. po - bre ma - dre cu - bier - ta de lu - tos que al fe - ne - cer el sol a - do - le - cen - te

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

109

Bat.

wank.

legue.

109

Acc.

PdeLl.

chacks

20 20

B(III)

115

T. *8* vi - no a guar - dar su tum - ba yen la cu - pu - la del cie _ lo -

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña.1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

115

Bat.

wank.

legue.

115

Acc.

PdeLL.

chacks

121

T. o pren - dión gran pa - ño ne - gro con al - fi - le res

Bar.

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

121

Bat.

wank.

legue.

121

Acc.

PdeLl.

chacks

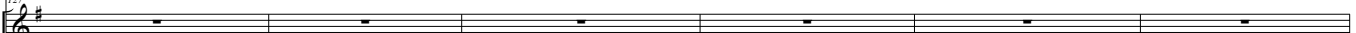
22 22

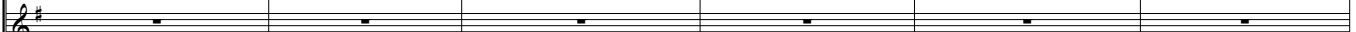
C(IV)

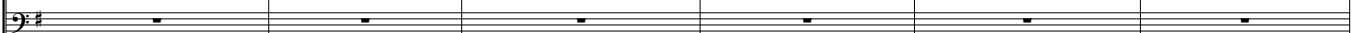
127

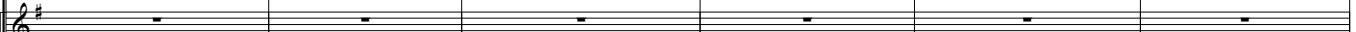
T.  de ca-bezas ru-bi-as co-mo un ar-cán-gel de al-tas a-las ba-le-van

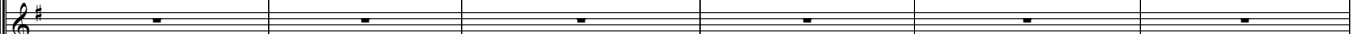
Bar. 

que. 

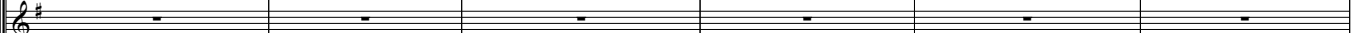
Qcho. 

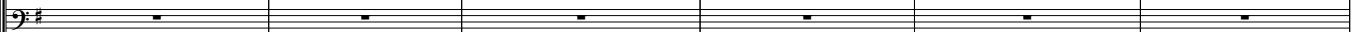
Mño 

Rdor. 1 

Fl. pan 2 

Zña. 1. 

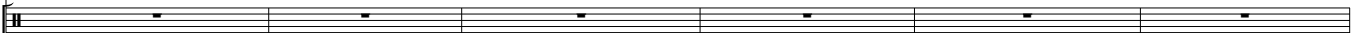
Zña. 3 

Bnes. 

To. 

guit.folk 

E.B. 

Bat. 

wank. 

legue. 

Acc. 

PdeLL. 

chacks 

133

T. 8 *tó la e - nor - me e del se - pul - cro del sol*

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2 *mf*

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes. *p*

To. *p*

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

133

133

133

139

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

f

145

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

151

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

151

Bat.

wank.

legue.

151

Acc.

PdeLl.

chacks

157

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

157

Bat.

wank.

legue.

157

Acc.

PdeLl.

chacks

CANCIÓN DE HOJAS Y LEJANIAS

28 28

INTRO

The musical score is for the song "Canción de la Tierra" by Carlos Puebla. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments and vocal parts. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 161. The instruments include T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Queque), Qcho. (Quechua), Mño. (Muncho), Rdor. 1 (Rondador 1), Fl. pan 2 (Flauta pan 2), Zña. 1. (Zañal 1), Zña. 3 (Zañal 3), Bnes. (Bones), To. (Tobacco), guit.folk (guitar folk), E.B. (E.B.), Bat. (Bata), wank. (Wank), legue. (Legue), Acc. (Accord), PdeLl. (PdeLl), and chacks (chacks). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *mp* and *p*. The lyrics "improvisación libre" are written under the Rdor. 1 part.

169

T

8

en la no-che bal - sá - mba

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

pp

Zña. 3

pp

Bnes.

pp

To.

pp

guit.folk

E.B.

169

Bat.

wank.

legue.

169

Acc.

PdeLl.

chacks

A'(II)

175

T

cuán-do la som - braes el cre - cer des - me - ra - do de los ár - bo - les me be - saun lar - go sue - ño de via - jes pro - di - gio - sos y

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña.1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

175

Bat.

wank.

legue.

175

Acc.

PdeLl.

chacks

181

T

hay en mi co - ra - zón u - na gran luz de sol y ma - ra vi - lla u - na gran luz de sol y ma - ra

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

181

Bat.

wank.

legue.

181

Acc.

PdeLl.

chacks

187

T. *vi - lla*

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

187

Bat.

wank.

legue.

187

Acc.

PdeLl.

chacks

193 (♩ = 160)

T
8
queen - con - tra - ré en los va - lles - que ri - zan a - las bre - ves

Bar.

que.

Qcho.
frullato
mf

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2
mp

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.
193

wank.

legue.

Acc.
193

PdeLl.

chacks

199

T

que lum - bre bus - ca - re sin dias y sin no - ches

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

frullato

mf

mp

PM.

C(IV)

205

T

8

yhé de can - tar en días de - ri - van - tes por on das de o - ro yen la noche a - bier - ta

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

P.M.

E.B.

205

Bat.

wank.

legue.

205

Acc.

PdeLl.

chacks

211

T

8 he de can - tar con voz de som - bra lle - na

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

211

Bat.

wank.

legue.

211

Acc.

PdeLl.

chacks

IMPRO.

sigue improvisado...

217

T. 8 con voz de som - bra lee na

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

217

Bat.

wank.

legue.

217

Acc.

PdeLl.

chacks

223

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

223

Bat.

wank.

legue.

223

Acc.

PdeLl.

chacks

Detailed description of the musical score: The score is for page 38, starting at measure 223. It features 18 staves. The first 12 staves (T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To.) contain rests for measures 223 through 227. The 13th staff (guit.folk) has a melodic line in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of chords in 225, 226, and 227. The 14th staff (E.B.) has a rhythmic line in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 15th staff (Bat.) has a series of eighth notes in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 16th staff (wank.) has a rest in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 17th staff (legue.) has a rest in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 18th staff (Acc.) has a rest in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 19th staff (PdeLl.) has a rest in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227. The 20th staff (chacks) has a rest in measure 223, followed by a rest in 224, and then a series of eighth notes in 225, 226, and 227.

TAMBORES

39

(♩ = 160)

A.

229

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

229

Bat.

wank.

legue.

229

Acc.

PdeLl.

chacks

235

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

235

Bat.

wank.

legue.

235

Acc.

PdeLl.

chacks

241

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

241

Bat.

wank.

legue.

241

Acc.

PdeLl.

chacks

The musical score for page 41, measures 241-246, is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measures 241-246 contain musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is primarily in treble and bass clefs, with some staves using a different clef (likely a soprano or alto clef). The score is written in a single system, with the measures 241-246 spanning the entire page.

247

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

247

Bat.

wank.

legue.

247

Acc.

PdeLl.

chacks

hablando inentendible

hablando inentendible

253

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

253

Bat.

wank.

legue.

253

Acc.

PdeLl.

chacks

259

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

259

Bat.

wank.

legue.

259

Acc.

PdeLl.

chacks

Detailed description: This page contains a musical score for 18 instruments. The first two systems (measures 259-264) feature melodic staves for T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, and E.B. All of these staves contain whole rests throughout the entire system. The third system (measures 259-264) features percussion staves for Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. The Bat. staff begins with a half note followed by a whole rest in each of the first four measures, then a whole rest in the fifth measure, and a half note in the sixth measure. The wank. and legue. staves follow a similar pattern, with a half note in the first four measures, a whole rest in the fifth, and a half note in the sixth. The Acc., PdeLl., and chacks staves contain whole rests throughout the entire system. The page number 44 is at the top left, and the measure number 259 is written above the first measure of the first and third systems.

C.

265

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

voces hablando

mp

271

T

Bar.

que.

Qcho.

Mão

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña.1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

Detailed description: This is a musical score for page 46, covering measures 271 through 276. The score is written for a large ensemble of instruments and voices. The instruments include T (Tenor), Bar. (Baritone), Qcho. (Quena), Mão (Mandolin), Rdor. 1 (Rondel), Fl. pan 2 (Flute), Zña.1. (Zanar), Zña. 3 (Zanar), Bnes. (Bassoon), To. (Trombone), guit.folk (Folk guitar), E.B. (Electric Bass), Bat. (Bateria), wank. (Wanki), legue. (Legue), Acc. (Acordeon), PdeLl. (Pandeiro), and chacks (Chacks). The score is written in 2/4 time. Measures 271-276 show various musical patterns, including rests, eighth notes, and sixteenth notes. The Bat. part has a specific notation with 'x' marks. The E.B. part has a melodic line in measures 271-273. The Zña. 3 part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bnes. part has a melodic line with slurs. The To. part has a melodic line with slurs. The guit.folk part has a melodic line. The E.B. part has a melodic line. The Bat. part has a melodic line. The wank. part has a melodic line. The legue. part has a melodic line. The Acc. part has a melodic line. The PdeLl. part has a melodic line. The chacks part has a melodic line.

277

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña.1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

277

Bat.

wank.

legue.

277

Acc.

PdeLl.

chacks

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in Bb major, 8/8 time. It consists of 10 staves. The first system (measures 277-282) includes: T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Vocal), Ocho. (Vocal), Mño (Vocal), Rdor. 1 (Drum), Fl. pan 2 (Flute/Pan), Zña.1. (Zither), Zña. 3 (Zither), Bnes. (Bass), To. (Tuba), guit.folk (Guitar/Folk), and E.B. (Electric Bass). The second system (measures 277-282) includes: Bat. (Bass), wank. (Wank), legue. (Legue), Acc. (Accompaniment), PdeLl. (Pdel), and chacks (Chacks). The vocal parts have lyrics in Spanish. The instrumental parts provide a rhythmic and melodic accompaniment.

CANCIÓN DE LA DISTANCIA

48

[illegible]

improvisación libre

289

T. 8

des - de el le - cho por la ma - ña - na

Bar.

289

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

289

guit.folk

sonidos y ruidos percutivos

289

E.B.

improvisación libre

289

Bat.

wank.

legue.

289

Acc.

PdeLl.

chacks

A'(II)

295

T. 8 so - ñan - do des - pier - to a tra - vés de las ho - ras del día o - ro o

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

295

Bat.

wank.

legue.

295

Acc.

PdeLl.

chacks

The musical score is for a piece titled 'A'(II)'. It begins at measure 295. The vocal line (T.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'so - ñan - do des - pier - to a tra - vés de las ho - ras del día o - ro o'. The vocal line consists of a series of eighth and quarter notes. The accompaniment includes a variety of instruments: Baritone (Bar.), Quechua (que.), Qchua (Qcho.), Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. Each instrument has a staff with a single note (a half note) in the first measure of each system, indicating a sustained or repeated sound.

301

T. 8
nie - bla e - rran - te por la ciu - dad ¿a don - de mis pen - sa mien - tos

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

sonidos y ruidos percutivos

guit.folk

E.B.

301

Bat.

wank.

legue.

301

Acc.

PdeLl.

chacks

307

T. en re - ve - ren - te cur - va

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

sonidos y ruidos percutivos

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

3/3

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

3/3

Bat.

wank.

legue.

3/3

Acc.

PdeLl.

chacks

319

T. 8 Volver, los cielos parecían de arena, ha mucho, hace un instante, ha mucho tiempo

Bar.

que.

Qcho.

Mño.

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

319

Bat.

wank.

legue.

319

Acc.

PdeLl.

chacks

325

T. 8 Volver la senda turbia oyendo al viento rumiar lejos, muy lejos, de los días. Volver...

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

325

Bat.

wank.

legue.

325

Acc.

PdeLl.

chacks

The image displays a musical score for the piece "Tercera Parte" by Manuel María Ponce. The score is written for a large ensemble of instruments, including T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña.1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLL, and chacks. The score is divided into three systems, each containing six staves. The first system includes measures 331-336, the second system includes measures 337-342, and the third system includes measures 343-348. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score features various musical notations, including rests, eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as dynamic markings like "P.M." and "P.M.". The instruments are arranged in a vertical stack, with T at the top and chacks at the bottom. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

337

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

337

Bat.

wank.

legue.

337

Acc.

PdeLl.

chacks

337

LA GUERRA

BALADA DE LA GUERRA CIVIL

58

$\text{♩} = 100$

3/4

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

f

f

This musical score is for the song "The Wind" by The Beatles. It is a 12-measure piece in 4/4 time, marked with a tempo of 340. The score includes parts for the following instruments and vocals:

- T**: Tenor vocal part.
- Bar.**: Baritone vocal part.
- que.**: Queer vocal part.
- Qcho.**: Quiche vocal part.
- Mño.**: Mño vocal part.
- Rdor. 1**: Rector 1 vocal part.
- Fl. pan 2**: Flute part.
- Zña. 1.**: Zña. 1 vocal part.
- Zña. 3**: Zña. 3 vocal part.
- Bnes.**: Basses vocal part.
- To.**: Trombone part.
- guit.folk**: Folk guitar part.
- E.B.**: Electric Bass part.
- Bat.**: Bat part.
- wank.**: Wank part.
- legue.**: Legue part.
- Acc.**: Accordion part.
- PdeLI.**: PdeLI part.
- chacks**: Chacks part.

The score is written in standard musical notation, with vocal parts in treble and bass clefs and instrumental parts in various clefs. The tempo is marked as 340, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

355

T

Bar.

que.

Qcho.

Mñño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit. folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

361

T. 8

voz gutural (grunt)

Bar.

Oíd ahora la vasta sinfonía de los cañones tendidos.

361

que.

Qcho.

Mño

improvisación libre

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

mf

Bnes.

sfz

To.

sfz

361

guit.folk

E.B.

361

Bat.

wank.

legue.

361

Acc.

PdeLl.

chacks

367

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

Escuchad la sorda sinfonia perezosa.

mp

Natural Harmonic

Natural Harmonic

p

F.M.

373

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

f son los pia - nos bé - li -

pp

p

mf

mf

mf

379

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

cos son los e - le - fan - ters me - ta - li - cos que com - ba - ten

385

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

ca - da pa - la bra su - ya

391

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

ca - da pa - la bra su - ya muer.den es - trueno *ff* a - la

mp

397

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

ro - ja la gue - rra _____ cu - brió la co - mar - ca a - la

403

T

Bar.

ro - ja la gue - rra cu - brió la co - mar - ca

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit. folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

409

T. *recitado* voz gutural (fry singing)

Bar. Pelotones de nubes de oro se arrastran por la tierra velozmente, a lo lejos.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1 *improvisación libre*

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3 *mf*

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat. *mf*

wank.

legue.

Acc. *mf*

PdeLl.

chacks

415

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

Nubes que levantan las cabalgatas,

415

421

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

421

Bat.

wank.

legue.

421

Acc.

PdeLl.

chacks

y que traen copiosas lluvias de sudores de olor acre,

427

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

Detailed description: This page of a musical score contains measures 427 through 432. The staves are arranged vertically. The first group of staves (T, Bar., que., Ocho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To.) contains rests for measures 427-432. The 'guit.folk' staff has a melodic line in measures 427-430. The 'E.B.' staff has a bass line in measures 427-430. The 'Bat.' staff has a rhythmic line with 'x' marks in measures 427-430. The 'wank.' staff has a short melodic phrase in measure 428. The 'legue.' staff has rests. The second group of staves (Acc., PdeLl., chacks) contains rests for measures 427-432.

433

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

otras de color gris se levantan de la tierra, entre el tronar de las bocas de acero que hablan fuego.

439

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

ff a - la ig - nea la gue - rra

445

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

cu - brió la co - mar - ca a - la ig - nea la gue - rra

Detailed description: This is a page of a musical score, page 75, starting at measure 445. The score is arranged in a multi-staff format. The vocal parts (T, Bar., que.) are at the top. The Bar. part has lyrics: 'cu - brió la co - mar - ca a - la ig - nea la gue - rra'. Below the vocals are woodwind parts (Ocho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3) and brass parts (Bnes., To.). The string section (guit.folk, E.B.) is below the woodwinds. The percussion section (Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., chacks) is at the bottom. The score is written in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The measures are numbered 445 through 450.

451

T

Bar.

que.

Ocho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

cu - brío la co - mar - ca

f

f

457

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

457

Acc.

PdeLl.

chacks

463

T

Bar.

que.

Qcho.

Mño

Rdor. 1

Fl. pan 2

Zña. 1.

Zña. 3

Bnes.

To.

guit.folk

E.B.

Bat.

wank.

legue.

Acc.

PdeLl.

chacks

464

Detailed description: This is a musical score for page 78, covering measures 463 and 464. The score is written for a large ensemble of instruments. The instruments listed on the left are: T (Tenor), Bar. (Baritone), que. (Quechua), Qcho. (Quechua), Mño (Mandolin), Rdor. 1 (Rhythm), Fl. pan 2 (Flute), Zña. 1. (Zan), Zña. 3 (Zan), Bnes. (Bass), To. (Tuba), guit.folk (Folk guitar), E.B. (Electric Bass), Bat. (Baton), wank. (Wank), legue. (Legue), Acc. (Accompaniment), PdeLl. (Pdel), and chacks (Chacks). The score is divided into two measures, 463 and 464. Measure 463 contains musical notation for most instruments, including Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., and legue. Measure 464 contains musical notation for T, Bar., que., Qcho., Mño, Rdor. 1, Fl. pan 2, Zña. 1., Zña. 3, Bnes., To., guit.folk, E.B., Bat., wank., legue., Acc., PdeLl., and chacks. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Score

PARTE III
EL RETORNO

CANCIÓN DEL RETORNO - REMOTA LUZ

Herman Narváez Ortiz

Herman Narváez Ortiz

Andante (♩ = 90)

A(I)

appassionato

Voz de tenor

Voz de barítono

Quena 1

Quena 2

Rondador 1

Flauta de pan 2

Quenacho

Moxeño

Zampoña 3

Zampoña 4

bajones

Toyos

Guitarra folk

Bajo eléctrico

Batería

Bombo wankara

Bombo legüero

Accesorios

Palo de lluvia

Cabasa

improvisación libre

pp

p

si de tie - rras her - mo - sas re - tor - no que tra - i - go

A'(II)

7
8

T

me ce - gó su res - plan - do - o - or las ma - nos des - nu - das ru - das

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. 7
pp Tonos de viento

Mño 7
pp Tonos de viento

Zña. 3 7
pp Tonos de viento

Zña. 4 7
pp Tonos de viento

Bnes.

To.

flk. gui. 7

E.B.

Bat. 7

B. Wank

B. Leg.

Acc. 7

Cab. 7

B(III)

espressivo

13

T. na - da no — go na da trai - gou - na can - ción vi - nea bus - car los

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño.

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

mf

mf

mp

mp

13

13

13

19

T

an - ge - les del pia - no las flo - res ex - tin - tas queo cul - tan las cor - ti nas o - cul - tan las cor - ti - nas -

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

19

Bat.

B. Wank

B. Leg.

19

Acc.

Cab.

NOCHE OSCURA

CANCIONCILLA

5

25 Andante (♩ = 112) **A(I)** *espressivo* *misterioso*

T. *mf* en - ton - ces há - lle - me a la no - che ves - ti - da de lu - to

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1 *pp*

Fl. pan 2 *pp*

Qcho. 25

Mño

Zña. 3 *pp*

Zña. 4 *pp*

Bnes. *p*

To. *p*

flk. gui. 25 *p*

E.B.

Bat. 25

B. Wank

B. Leg.

Acc. 25

Cab.

A'(II)

31

T. y es - con - di - da de - trás de los a

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

pp

pp

pp

pp

B(ESTRIBILLO)

37

T. 8 la mos que que e - ran fan - tas - mas vo - la - van ar -

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1 improvisación libre

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

43

T. can - ge - les ne - gros y bú - hos con a las de due - lo

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

*appassionato
con vibrato*

49

T. vo - la - van ar - can - ge - les ne - gros y bú - hos con

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

55

T. 8 a las de due - lo

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

61

T.

Bar.

61

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bncs.

To.

61

flk. gui.

E.B.

61

Bat.

B. Wank

B. Leg.

61

Acc.

Cab.

4/4

CIUDAD DE SUEÑO

12

A(I)

A'(II)

(♩ = 120) voz gutural (fry singing)

66

T. *f* yo os con ta ré queun di - i - a vi ar - der u - na lo ca ciu - dad so ber biay po pu lo sa yo, sin mo - ver los par - pados. la mi - ré des - plo - mar - se, ca -

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1 *mf*

Fl. pan 2

Qcho. 66

Mño

Zña. 3 *mf*

Zña. 4 *mf* divisi

Bnes. *mp* divisi

To. *mp*

flk. gui. 66

E.B.

Bat. 66

B. Wank

B. Leg.

Acc. 66

Cab. 66

73 $(\text{♩} = 160)$

T. er cual ba - joun cas - co un pe - ta - lo de ro - sa canto hablado expresivo

Bar.

Que. 1 y por fin improvisación libre

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

79

T

8

Bar.

ha - cia el fi - nal de las som - bras U - na ciu - dad de - sier - ta i - lu - mi - na - da

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

79

flk. gui.

E.B.

79

Bat.

B. Wank

B. Leg.

79

Acc.

Cab.

Tonos de viento

85

T

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

y co - mo en un re - la - to de mag - ni - fi - cen - cia y ca - tas - tro - fe por las ca - lles

B'(IV)

91

T. *poco a poco*

Bar. un so - lem - ne cor - te - jo: un as - no pa - soa pa - so

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. 91

Mño

Zña. 3 improvisación libre

Zña. 4 improvisación libre

Bnes.

To.

flk. gui. 91

E.B.

Bat. 91

B. Wank

B. Leg.

Acc. 91

Cab.

A musical score for a piece titled B'(IV). The score is written for a large ensemble, including vocal soloists (T., Bar., Que. 1, Que. 2), woodwinds (Rdor. 1, Fl. pan 2, Qcho., Mño), brass (Zña. 3, Zña. 4, Bnes., To.), and percussion (flk. gui., E.B., Bat., B. Wank, B. Leg., Acc., Cab.). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. The vocal parts have lyrics in Spanish. The percussion parts include various rhythmic patterns and dynamics. The score is marked with '91' at the beginning of several staves, indicating a specific measure or section. The overall structure is a single system of music.

97

T

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

97

flk. gui.

E.B.

97

Bat.

B. Wank

B. Leg.

97

Acc.

Cab.

y so - bre su lo - mo en - tra - ñas hu - ma - nas en - tra - ñas, gru - e - sos ru - bi - es y to - pa - cios

SILENCIO

18

Andante (♩ = 70) **INTRO.**

104

T

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

Cantar y tocar (8va)

mp

Cantar y tocar (8va)

mp

CHU.

p

pp

ppp

pp

ppp

pp

ppp

pp

ppp

pp

A(I)

con dolore

usar interguturales expresivamente

109

T. 8 A - un oi - go tua - ne - lar tu

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui. *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *ppp*

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc. *p*

Cab.

A'(II)

115

T. 8 ger - mi - nar me - lo - di - co y tu ru - mo - or de da - ti - les a -

Bar.

Que. 1 *p*

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. 115

Mño

Zña. 3 *mp*

Zña. 4 *mp*

Bnes.

To.

flk. gui. 115 Cantar y tocan (ova) *ppp* *pp* *ppp* *pp*

E.B.

Bat. 115 *mp* *fff*

B. Wank

B. Leg.

Acc. 115 *p*

Cab.

B(III)

misterioso

121

T. 8 vi - en - to la no - che ya ha co - si - do sua-ve-men-te tus par-pa - dos co-mo

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui. *ppp* *pp* *p*

E.B.

Bat. *mp*

B. Wank

B. Leg.

Acc. *p* *p*

Cab.

127

T

dos ho - jas mas a su fo - lla je ne - e - gro

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño.

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

MUERTOS

23

A(I)

Andante (♩ = 112) *voz susurrada expresiva*

133

T. *8* cuan-do aún no es - ta ban don dees tan. a - ho - ra la noche, en la co - pa del sue - ño les da - ba un tr - ago de muer - te

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To. *f*

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

A'(II)

139

T

8

¿la muer - te es a-mar - ga pe - ro a - ho - ra to - dos, - en la som - bra, ca - llan. pues tan - to be - bie - ron con la

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

Tonos de viento

improvisación libre

improvisación libre

improvisación libre

p

p

145

T. no - che a - mar - ga que e - brios pa - ra siem - pre ya to - dos se ha - llan ten - di dos. ca - í - dos con la bo - ca he - la - da

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

CANCIÓN DEL VIENTO

26

Moderato (♩ = c. 108)

A(I)

151

T. *con dolore*

Bar. Ahora el silencio un silencio duro, sin manantiales, sin retamas, sin frescura, un silencio que persiste y se ahonda aun detrás del estrépito de las ciudades que se derrumban.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3 *vib. (moviendo embocadura)* *pp*

Zña. 4 *vib. (moviendo embocadura)* *pp*

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab. *pp* *mp*

166 *cantabile*

T. 8 a tien - tas me he sen - ta - do a la me - sa de los fan - tas - ma - as

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño.

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

Tonos de viento

improvisación libre

improvisación libre

p

pp

mf

pp

172

T

8

y sien - to có - mo caen la - gri - mas co - mo es - tre - llas so - bre el man - tel yen los va - sos sin a - gua

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

Tonos de viento

ppp

mp

PUENTE

179

T. 8 a - qui es - to y sie - te

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes. *tub.* *f* *p*

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab. *pp* *mp*

ESTRIBILLO

(♩ = 160)

usar interguturales expresivamente

184

T. 8 ve - ces pre - sen - te yau - sen - te *f* a - dios a - dio - o - o -

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. *pp*

Mño. *pp*

Zña. 3 Tonos de viento

Zña. 4 Tonos de viento

Bnes. *f* *p* tub.

To.

flk. gui. *p*

E.B.

Bat. *f*

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab. *>*

190 ruidos de respiración

T. 8 os oh ju - ven - tud *f* que te que - das - te so - ñan - do en el va - lle de

Bar. *f*

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. 190

Mño. improvisación libre Tonos de viento

Zña. 3 improvisación libre

Zña. 4 improvisación libre

Bnes.

To.

flk. gui. 190

E.B.

Bat. 190

B. Wank

B. Leg.

Acc. 190

Cab.

EST. FINAL

196

T. 8 laes - tre - lla mas so - la yoes - pe - ra - ré has - ta que la

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

p

mf

mp

202

T. 8

muer - te a - gre - gue mis par - pa - dos co - mo do - os ho - jas

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes. *mf*

To.

flk. gui. *p* *mf* *p*

E.B.

Bat. 202

B. Wank

B. Leg.

Acc. 202

Cab.

208

T. 8 mas a su fo - lla je os - cu - ro has - ta que la muer - te a -

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

208

208

mf

mf

tub.

f

p

214

T. gre - gue mis par - pa - dos co - mo do - os ho - jas mas a

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho. 214

Mño. *mf*

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui. 214

E.B.

Bat. 214

B. Wank

B. Leg.

Acc. 214

Cab.

220

T

8

su fo - lla je os - cu - u - - - - ro - - - - o

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

pp

Mño

pp

Zña. 3

pp

Zña. 4

pp

Bnes.

pp

To.

flk. gui.

E.B.

220

Bat.

B. Wank

B. Leg.

220

Acc.

Cab.

improvisación libre

[illegible]

232 *accelerando*

T

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

236

T

Bar.

Que. 1

Que. 2

Rdor. 1

Fl. pan 2

Qcho.

Mño

Zña. 3

Zña. 4

Bnes.

To.

flk. gui.

E.B.

Bat.

B. Wank

B. Leg.

Acc.

Cab.

morendo

Detailed description: This is a page of a musical score, page 39, starting at measure 236. The score is written for a large ensemble. The instruments and voices are arranged in staves as follows: Tenor (T), Baritone (Bar.), Quebrada 1 (Que. 1), Quebrada 2 (Que. 2), Rhythm (Rdor. 1), Fl. pan 2, Qcho., Mño, Zña. 3, Zña. 4, Bnes., To., flk. gui., E.B., Bat., B. Wank, B. Leg., Acc., and Cab. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score shows measures 236 through 240. Quebrada 1 has a melodic line starting at measure 236, marked 'morendo'. The other instruments and voices have rests or simple accompaniment. The page ends with a double bar line at the end of measure 240.