

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Trabajo Final de grado de la
Licenciatura en Música orientación Composición

Título:

Echo-Locatío

para ensamble y electroacústica

Tema:

Diálogo y percepción en la espacialización acústica y electroacústica
2019

Nombre del Tesista: Fernando Jorge Aguirre
DNI: 34.037.847
Legajo: 60026/0
Tel: 249 456 7384
E-mail: fernandoj_aguirre@hotmail.com
Director: Prof. Luis Federico Jaureguiberry

Resumen

El presente trabajo final de grado consiste en la composición de una obra para medios mixtos: ensamble y electroacústica. El ensamble contará con 18 instrumentistas, y la electroacústica comprende una pista que será reproducida por un sistema cuadrafónico. La obra se presentará en un marco de concierto de tesis y se llevará a cabo en el Auditorio sede central de la facultad de Bellas Artes.

Fundamentación

La propuesta surge a raíz de una experiencia personal durante una representación teatral, bajo el formato conocido como *teatro ciego*. Este formato se caracteriza por llevarse a cabo en un espacio bajo total oscuridad, quedando anulado el sentido de la vista y dejando la percepción sujeta a los sentidos restantes. Perder la referencialidad de los instrumentos en cuanto a su ubicación y dificultar su reconocimiento, enmascarado por momentos por la pista y viceversa, a través de la trama tímbrica, son algunos de los puntos hacia donde se intenta direccionar la percepción del oyente.

Se consideró al parámetro *espaciomorfología* – el desplazamiento de las fuentes sonoras en el espacio en el transcurso del tiempo – como uno de los parámetros relevantes en este proyecto. El trabajo sobre este parámetro se abordará no solo desde las posibilidades que brinda la cuadrafonía, sino también desde los instrumentistas, que en principio estarán organizados en grupos ubicados en diferentes puntos de la sala, con el fin de explorar y maximizar la percepción espacial.

La relación que se presenta entre la pista y las fuentes acústicas varía permanentemente. Por momentos, supone una proximidad tímbrica que dificulta disociar ambas fuentes, favoreciendo una integración textural; en otros casos se invierte el planteo y los timbres se disocian, ya sea por la espectromorfología de los materiales electroacústicos – variación de la morfología en el transcurso del tiempo – y procesos de la pista (reverb., phaser, etc.) o por su relación con respecto a la espacialidad.

Como se mencionó anteriormente, algunos instrumentistas estarán dispersos alrededor del público¹ separados en dos grupos. Lo que en primera instancia se busca con esto, es generar un elemento de atención más sobre el receptor. En función de reforzar la disociación entre fuente acústica y electroacústica, pero, ante todo a la búsqueda de una absoluta inmersión del oyente en la escena acústica, la obra se escuchará “a ciegas” mediante el uso de vendas/antifaces por parte de los oyentes. Éstas se utilizarán para reforzar la sensación perceptual espacial al perder referencias visuales, planteando casi una escucha acusmática más allá que sea posible o no. De este modo, se anula el sentido de la vista agudizando la escucha y su percepción. Otro efecto buscado con la anulación del sentido de la vista, es el de quitar importancia al detalle lúdico del instrumento moviéndose en el transcurso de la obra.

Es posible encontrar una relación en la obra de Pierre Schaeffer “*Tratado de los objetos musicales*”, donde desarrolla varios conceptos sobre música acusmática, entre ellos habla sobre *la pura escucha*. Este tipo de escucha se efectúa sin auxilio de la vista, y plantea que el universo sonoro es mucho más rico de lo que creíamos; también define el término *acusmático* citando a Larousse: “*Nombre dado a los discípulos de Pitágoras que durante cinco años escucharon sus lecciones escondidos tras una cortina, sin verle (...)*” (Schaeffer, 1988, pág. 56). “*(...) a condición de hacer escuchas más atentas y refinadas, nos revela progresivamente la riqueza de esta percepción.*” (Schaeffer, 1988, pág. 57). No se propuso componer una obra estrictamente acusmática, ya que se presentan diferencias, pero comparten al menos alguna característica en relación a la importancia que se confiere a la percepción y la escucha.

Los materiales grabados en la pista combinan muestras elaboradas a partir de diversos sonidos, generados en su mayoría con una guitarra electroacústica ejecutada técnicamente de distintas maneras: se utilizaron sonidos armónicos, golpes en la caja y sobre las cuerdas; se utilizó un arco de violín frotado sobre las cuerdas y golpes percusivos col legno. Se grabaron muestras

¹ Existen numerosas obras con respecto a este tipo de performance; por nombrar solo algunas en las cuales se inspira esta obra: “*Gruppen*”, de Stockhausen, (1955-57) compuesta para tres orquestas dispuestas cada una en un vértice de un triángulo, ubicando al público en el centro; “*Terretêktorh*” (1965-66), para 88 músicos dispersos entre el público y “*Nomos Gamma*” (1967-68), para 98 músicos dispersos entre el público, ambas obras de Xenakis; “*Prometeo*” (1981-85), de Luigi Nono, en la que el público se encuentra rodeado por voces solistas, solistas instrumentales, recitantes, percusionistas, un coro de doce voces y cuatro grupos instrumentales de trece músicos cada uno, además de procesamiento en tiempo real; “*Mixtur*” (1964), de Stockhausen, una obra para orquesta y electrónica en vivo, donde la orquesta se divide en cinco grupos.

de sonido con una scordatura específica según la necesidad de la obra, aislándolas en cuatro guitarras se advertiría de este modo: Guitarra 1: sin scordatura; Guitarra 2: 1ra y 6ta cuerda un semitono más grave (Eb); Guitarra 3: 1ra y 6ta cuerda 1 tono más grave (D); Guitarra 4: 1ra y 6ta cuerda un tono y medio más grave (Db). Además del instrumento utilizado, se combinaron de diferentes formas, ya sea mediante imbricación, yuxtaposición, superposición, objetos sonoros provenientes de distintas fuentes. Resulta pertinente categorizarlos empleando la tipología de los objetos sonoros² propuestos por Schaeffer: impulsos complejos, sonido iterativo complejo, impulso tónico, sonido tónico continuo, entre otros, y fueron manipulados de tal manera que, las muestras aisladas de su contexto y aplicando ciertos procesos a la pista, imposibilite el reconocimiento de dichas fuentes.

La obra se presenta como un continuo de cuatro variaciones, considerando al término *variación* - no en su significado estrictamente como forma musical³ - sino, más bien en un sentido etimológico del término. No solo se trata de variaciones con respecto a los parámetros armonía, melodía, ritmo, sino que también se trabajó la variación en relación a la textura y a la espaciomorfología.

Metodología

Cabe mencionar que previo a la etapa compositiva, se realizó un trabajo de investigación en relación al ensamble, asistiendo a ensayos semanalmente con el objetivo de prever escenarios conflictivos respecto a las posibilidades tímbricas y de ejecución de los instrumentistas.

La obra será interpretada en el Auditorio sede central de la facultad de Bellas Artes: los tiempos de desplazamiento de los instrumentistas por la platea del Auditorio durante el transcurso de la obra están contemplados en la escritura de la obra.

El ensamble de 18 instrumentistas consta de: 2 flautas, 2 clarinetes, clarinete bajo, trompeta en Bb, trombón tenor, tuba, 1 percusionista (platillo suspendido), vibráfono, piano, violín, 2 violas, violoncello y 2 contrabajos.

Los instrumentistas conformarán un total de cuatro grupos; de los cuales dos de ellos estarán fijos: el Grupo IV estará ubicado en el escenario, y el Grupo III en el palco (primer piso). Los Grupos I y II estarán sujetos a secuencias de movimiento en los pasillos de la platea.

El sistema cuadrafónico que reproducirá la pista, constará de 4 altavoces que se colocarán en los vértices de un cuadrado imaginario que abarca la zona central de la sala, y será operado por un técnico.

Las vendas serán entregadas a los oyentes al momento en que ingresen a la sala, y el director indicará cuándo deben colocárselas.

Se deberá inhabilitar el ingreso del público al primer piso; la obra debe ser escuchada sólo desde la platea. A fin de optimizar la experiencia de espacialización del sonido; algunas butacas de los extremos laterales no serán utilizadas.

La obra fue supervisada con una frecuencia de al menos dos encuentros mensuales por el director a cargo de este trabajo final, Luis Federico Jaureguiberry.

Conclusión

Me parece interesante remarcar la funcionalidad de las vendas/antifaces y dejar en claro que no se presentan como una síntesis superadora de una dialéctica insustancial en este caso, entre *observar o no* el concierto, sino que se intenta sumergir al oyente mediante el plano sensorial auditivo enfatizando la percepción espacial y agudizando tal sentido. Las vendas/antifaces son el resultado de un conjunto de elementos que considero relevantes en relación a una búsqueda musical específica, es decir, las vendas representan un factor importante en la obra, pero no hay que atribuirle un peso mayor que al de contribuir como tal al desarrollo musical. Asimismo, se evitará una problemática hipótesis: el desplazamiento de los músicos podría generar un elemento de distracción por parte del receptor, enfocándose casi de manera total o parcial en el plano visual, en el movimiento de los músicos o buscando la ubicación de la fuente, soslayando jerárquicamente lo que debería estar en primer lugar, que es

² Pierre Schaeffer (1988). "Libro IV. Morfología y tipología de los objetos sonoros y solfeo de los objetos musicales". En *"Tratado de los objetos musicales"*, Madrid: Alianza.

³ George Grove (1904). "A Dictionary of Music and Musicians", New York: Macmillan and Co., Vol. V, pág. 218 - 231

la música, y resaltando lo que no debería tener mayor injerencia. Este hecho conllevaría una apreciación negativa de la obra no buscada, y más aún de la música, poniendo en conflicto su autonomía.

Bibliografía consultada

- Adler, S. (1982). *“El estudio de la orquestación”*, Barcelona: Idea Books.
- Basso, G. (2009). “Capítulo II. Percepción espacial del ambiente acústico”. En *“Música y espacio: ciencia, tecnología y estética”*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Chion, M. (1993). *“La audiovisión”*, Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Eimert, H. y otros (1959). *“¿Qué es la música electrónica?”*, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Grove, G. (1904). *“Grove’s Dictionary of music and musicians”*, New York: Macmillan and Co., Vol. V, pág. 218 - 231.
- Lanza, A. (1986). “Capítulo III - Punto 24.1-4. La experimentación tecnológica: Música concreta y música electrónica”. En *“Historia de la música, 12. El siglo XX”*, Madrid: Editorial Turner.
- Schaeffer, P. (1988). *“Tratado de los objetos musicales”*, Madrid: Alianza Editorial.
- Stone, K. (1980). *“Music Notation in the Twentieth Century”*, New York: W. W. Norton & Company.

Obras de referencia

- Beil, M. (2013). *“Exit to enter”*.
- Debussy, C. (1905). *“La Mer”*.
- Henry, P. (1973). *“Prismes”*.
- Maignashca, M. (2005). *“Ton-Geographie II”*.
- Nono, L. (1964). *“La Fabbrica Illuminata”*.
- Nono, L. (1981-85). *“Prometeo”*.
- Penderecki, K. (1961). *“Fluorescences”*
- Penderecki, K. (1970). *“Kosmogonia”*
- Schaeffer, P. (1950). *“Apostrophe”*
- Schönberg, A. (1909). *“Fünf Orchesterstücke”*.
- Stockhausen, K. (1955-56). *“Gesang der Jünglinge”*.
- Stockhausen, K. (1955-57). *“Gruppen”*.
- Stockhausen, K. (1964). *“Mixtur”*.
- Stravinsky, I. (1913). *“The Rite of Spring”*.
- Varèse, E. (1958). *“Poème électronique”*.
- Xenakis, I. (1965-66). *“Terretéktoth”*.
- Xenakis, I. (1967-68). *“Nomos Gamma”*.
- Xenakis, I. (1969). *“Persephassa”*.

Fernando J. Aguirre

Echo-Localio

para ensamble y electroacústica

Echo-Locatío
para ensamble y electroacústica

Grupo I:

Flauta I
Clarinete en Bb I
Saxo contralto
Trombón
Viola I

Grupo II:

Flauta II
Clarinete en Bb II
Clarinete bajo en Bb
Trompeta en Bb
Violín
Viola II

Grupo III:

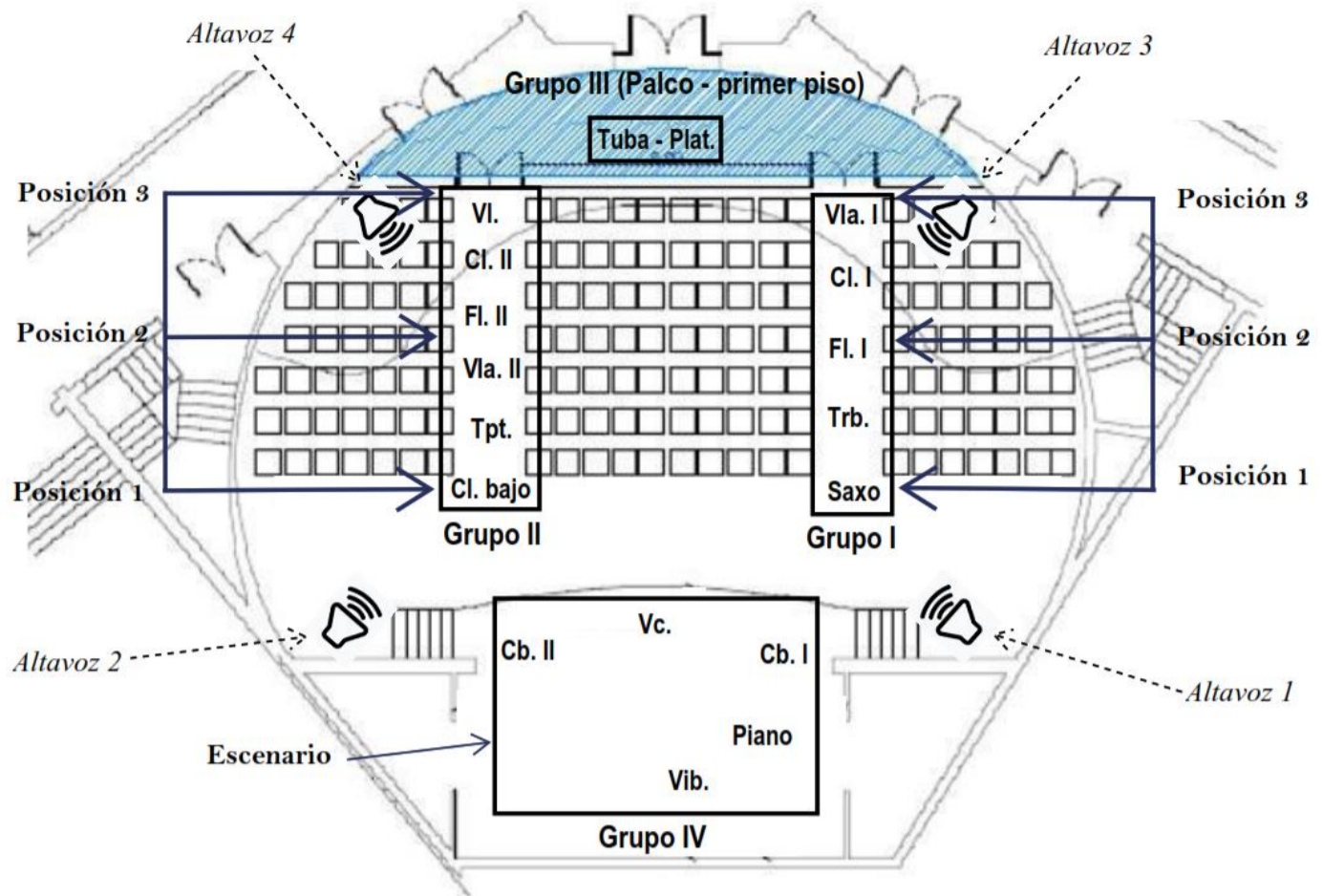
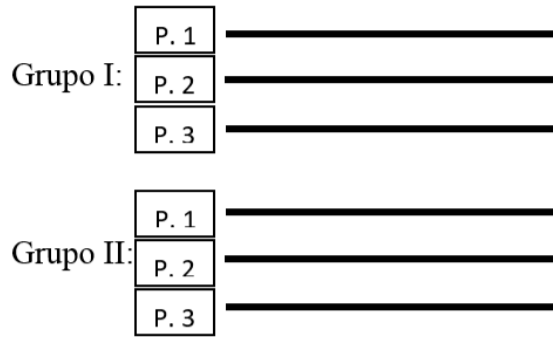
Tuba
Platillo suspendido de 16''

Grupo IV:

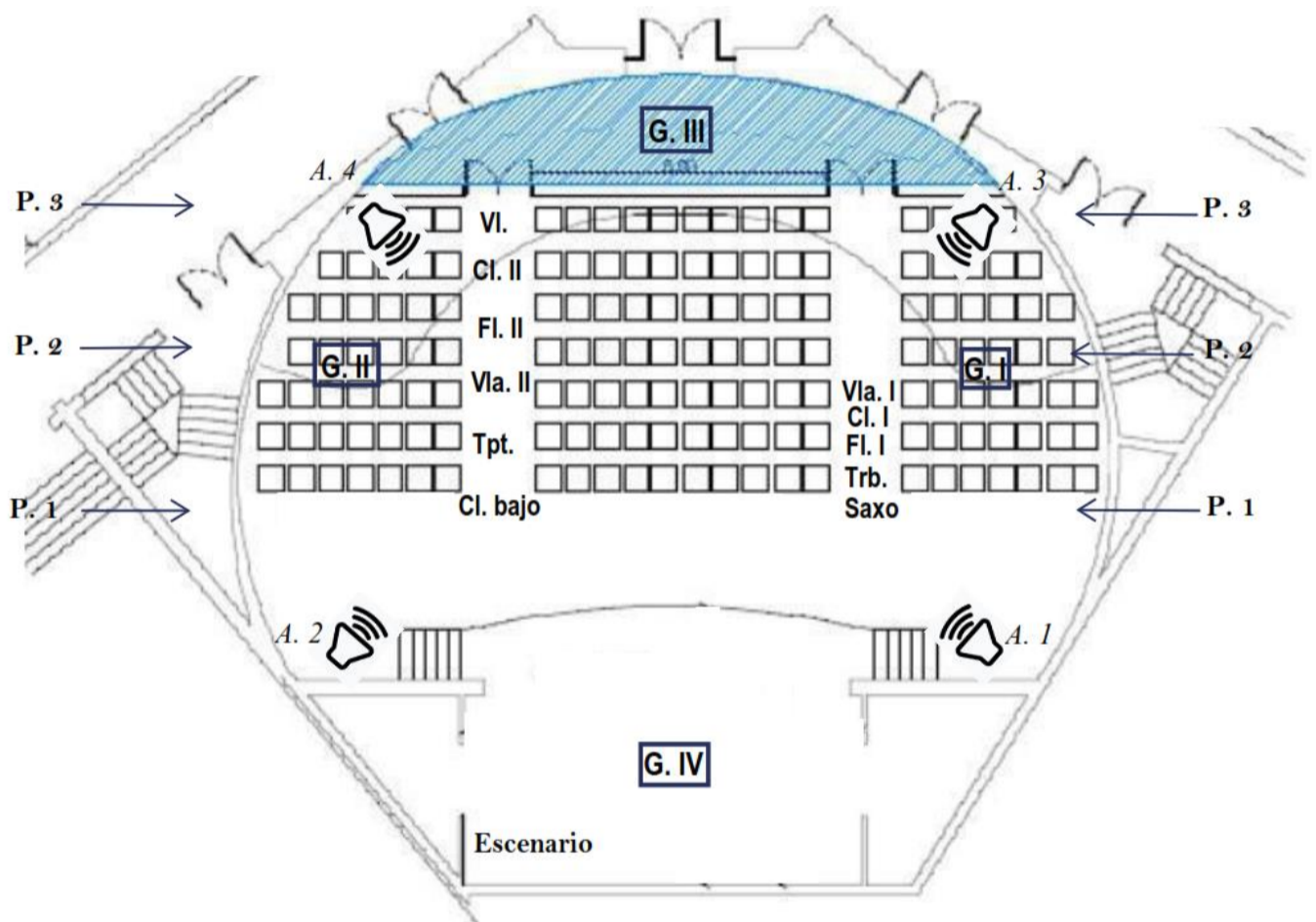
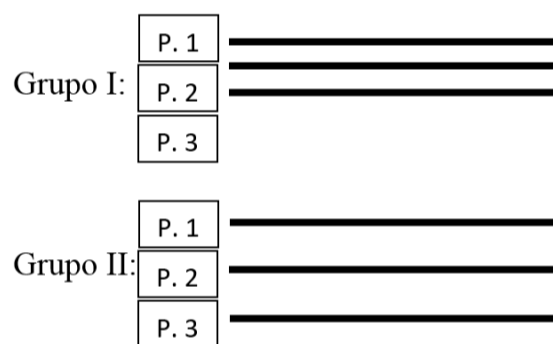
Vibráfono
Piano
Violonchelo
Contrabajo I
Contrabajo II

Disposición de grupos:

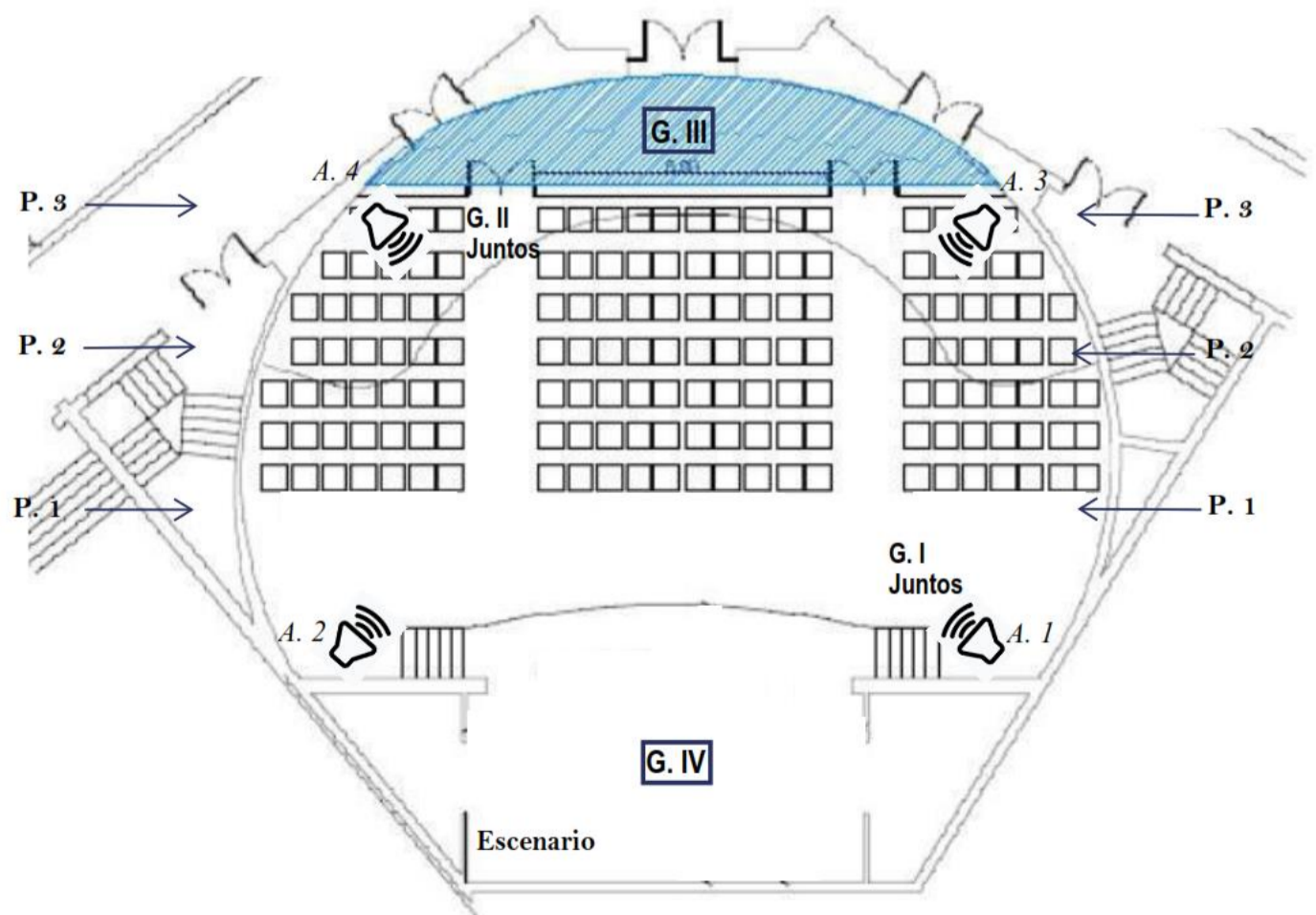
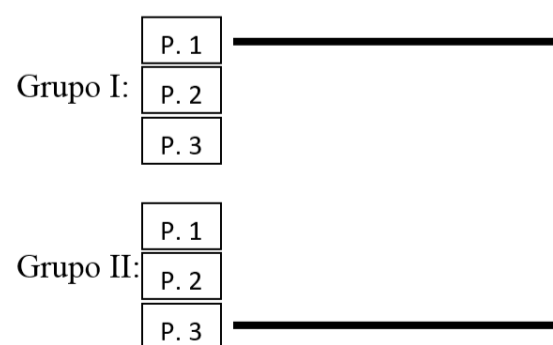
- Comienzo



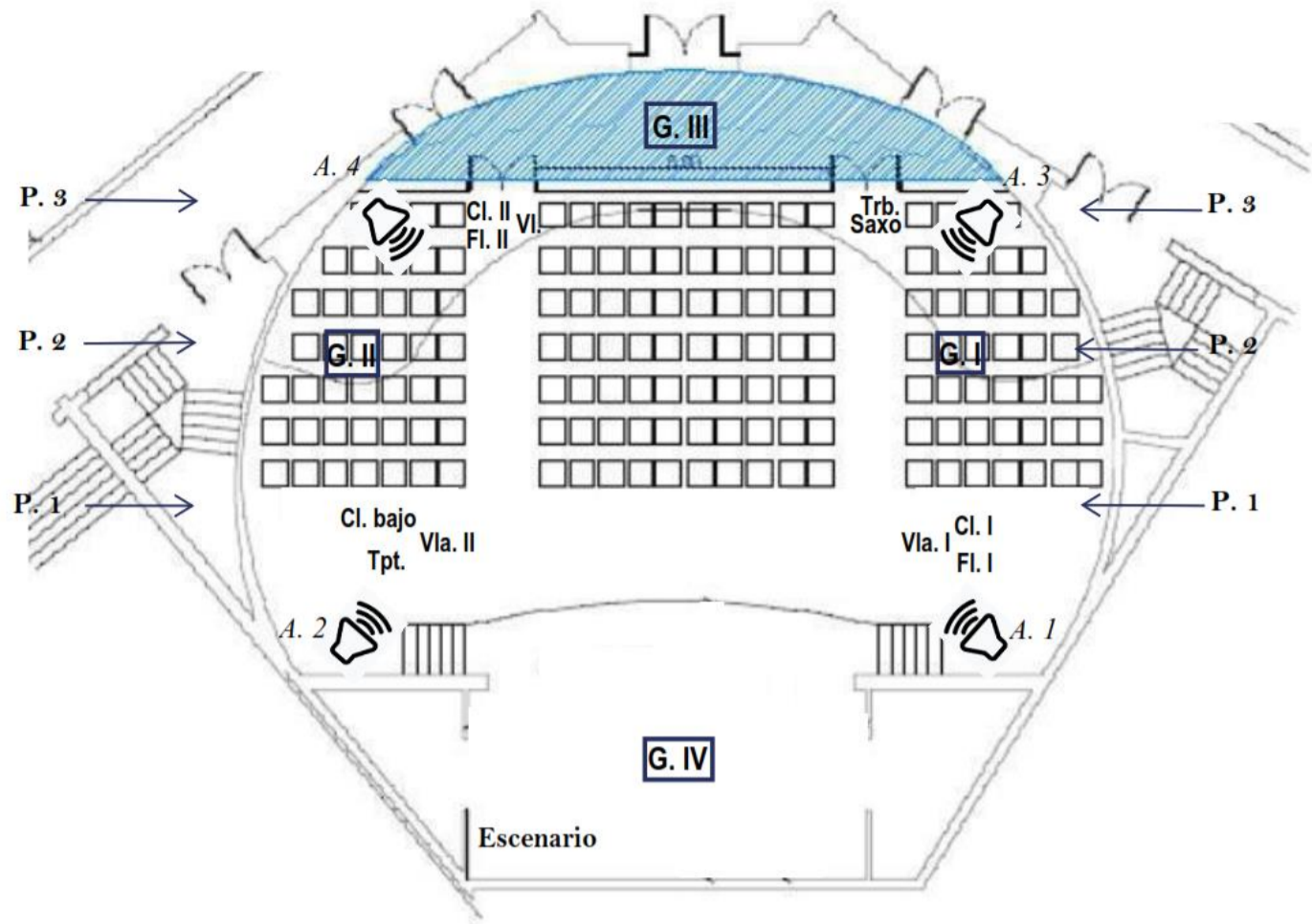
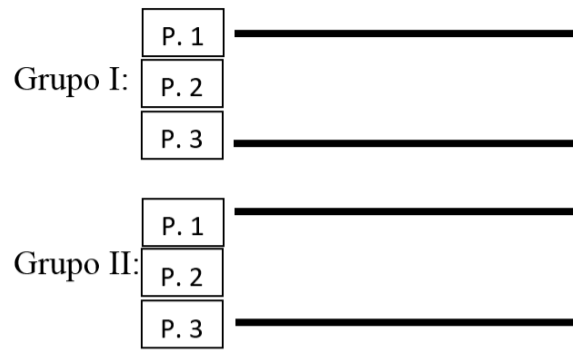
- Compás 45



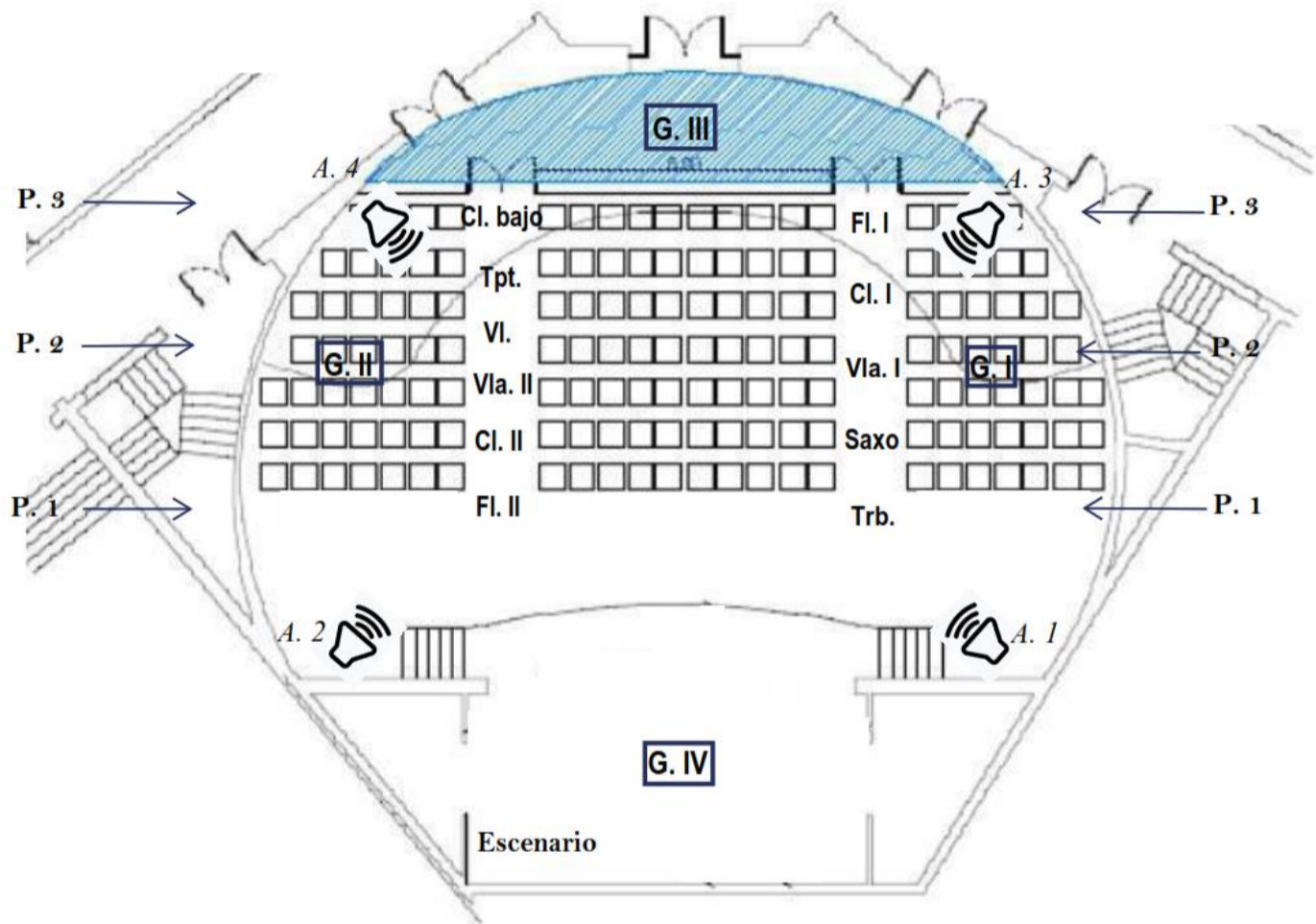
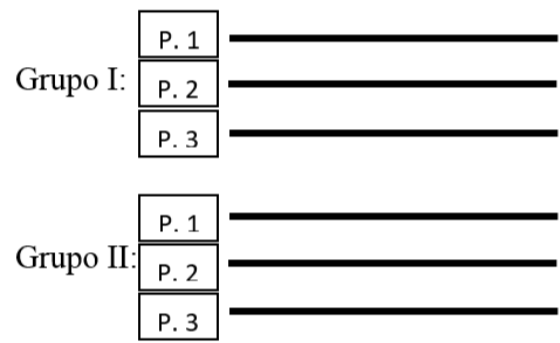
- Compás 54 y 56



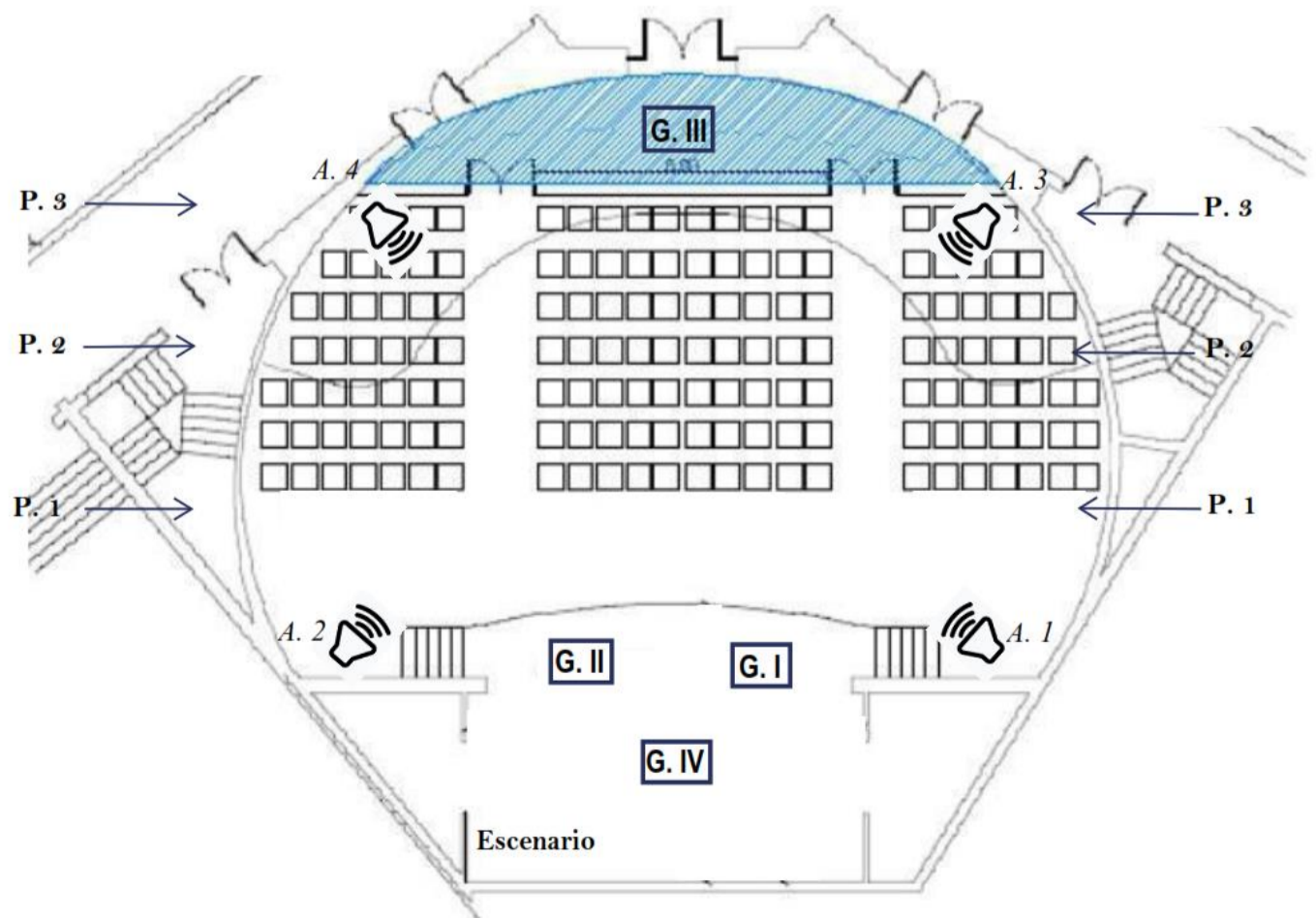
- Compás 64



- Compás 125



- Compás 192



Electroacústica:

- Cuatro altavoces colocados en los vértices reproducirán la pista (sistema cuadrafónico).
- La pista se divide en 4 tracks; los activará un operador en el Tiempo 1 del compás en que esté indicado en la partitura de la siguiente manera: “Activar Track x”; serán disparados por medio de una computadora y la salida a la consola se efectuará mediante una placa de audio de 4 canales.
- Las intensidades que representa la envolvente dinámica son relativas.

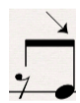
Secuencia de movimientos:

- **Grupo I y II:** se desplazarán por los corredores de la platea y a partir del compás 169 se dirigirán hacia el escenario (indicado en partitura general y particellas).
- **Grupo III y IV:** ubicación fija
- El desplazamiento de los instrumentistas deberá efectuarse con el mayor silencio posible.

Indicaciones generales:

- Partitura en Do. Todo suena como está escrito salvo instrumentos transpositores a la octava (Contrabajos).
- Las vendas/antifaces serán entregadas a los oyentes al momento en que ingresen a la sala y el director indicará cuándo deben colocárselas.

Percusión:



Rozar desde el centro hasta el borde.

Baquetas:



Baqueta de timbal blanda.



Baqueta de vibráfono semidura.



Escobilla.



Arco.

Echo-Locatio

Fernando J. Aguirre
2019

Partitura en Do

♩ = 80

Activar Track 1

Electroacústica

Altavoz 1

Altavoz 2

Altavoz 3

Altavoz 4

Grupo I

Flauta I

Clarinete I en Sib

Saxofón contralto

Trombón

Viola I

Secuencia de movimiento

Saxo

Trb.

Fl I

Cl. I

Vla I

Posición 1

Posición 2

Posición 3

Grupo II

Flauta II

Clarinete II en Sib

Clarinete bajo en Sib

Trompeta en Sib

Violín

Viola II

Secuencia de movimiento

Cl. bajo

Tp.

Vla. II

Fl. II

Cl. II

Vi. II

Posición 1

Posición 2

Posición 3

Grupo III

Tuba

Platillo

Grupo IV

Vibráfono

Piano

♩ = 80

l.v. sempre

PPP

Pedal sempre

f

PPP

f

mf

Violonchelo

Contrabajo I

Contrabajo II

sul pont. senza vib.

PPP

f

mf

sul pont.

sfz

sfz

10

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

pp

pp

pp

mf

p

P. 1

P. 2

P. 3

pp

pp

mf

mp

p

IV

p

sf:ppsub

P. 1

P. 2

P. 3

f

mf

p

mp

molto sul pont.

sul pont.

pos. ord.

ppp

p

pp

p

mf

ff

ppp

sul pont.

molto sul pont.

sul pont.

molto sul pont.

sul pont.

ppp

p

pp

p

pp

ff

pos. ord.

arco

pizz.

arco

pos. ord.

ff

ff

A

Score for woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into two systems, each containing staves for Flute I, Clarinet I, Saxophone, Trombone, Violin I, Flute II, Clarinet II, Bassoon, Trumpet, Violin II, Viola II, Trombone, Percussion, Vibraphone, Piano, Violoncello, and Contrabass.

System 1 (Measures 1-10):

- Fl. I:** *p* to *mf*, *pp*, *f_{pos}*, *mf* to *pp*.
- Cl. I:** *p* to *mf*, *pp*, *f*, *mf* to *pp*.
- Sax. ctrl.:** *pp*, *mf*, *mf* to *pp*.
- Tbn.:** *f*, *mf* to *pp*, *p*, *pp*.
- Vla. I:** *ff*, *ff*, *mf* to *p*.
- S.M.:** Rehearsal marks P.1, P.2, P.3.
- Fl. II:** *frull.*, *ord.*, *p* to *mf* to *pp*, *f_{pos}*, *mf*.
- Cl. II:** *ord.*, *p* to *mf* to *pp*, *pp*, *f*, *mf* to *pp*.
- Cl. bajo:** *p*, *pp*, *f*, *mf* to *pp*.
- Tpt.:** *mf*.
- Vln.:** *mf*.
- Vla. II:** *pos. ord.*, *mf* to *p*, *mp*, *p*, *mp*.
- S.M.:** Rehearsal marks P.1, P.2, P.3.
- Tba.:** *ff*, *ff*.
- Plat.:** *mf*, *pp*, *p*, *p* to *f*.

System 2 (Measures 11-20):

- Vib.:** *p* to *mf*, *p*, *mf*.
- Pno.:** *p*.
- Vc.:** *ff*, *ff*, *pizz.*, *mf*, *f_{pos}*, *arco* III.
- Cb.:** *ff*, *ff*, *pizz.*, *mf*, *f_{pos}*, *arco* II.
- Cb.:** *ff*, *ff*, *pizz.*, *mf*, *arco* III, *sfz*, *mp* to *f_{pos}*.

Tempo markings: *rall.* (measures 1-10), *a tempo* (measures 11-20). Section marker **A** is present at the beginning of each system.

28

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

37

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I *frull. ord.*
Cl. I *ord.*
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I *vib. ord.*

S.M. *P. 1*
P. 2
P. 3

Tiempo de desplazamiento aprox.: 15"

Saxo mantiene posición: los demás acotar espacios hacia Posición 1 y 2

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II *sul pont. pos. ord.*

Tba.
Plat.

Vib.
Pno.
Vc. *sul pont. pos. ord.*
Cb. *sul pont. pos. ord.*
Cb.

a tempo

molto rall.

♩ = 80

D

Activar Track 2

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

pp

f

mf

mf

p

3

I

II

mf

Tiempo de desplazamiento aprox.: 12"

Agruparse en Posición 1

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

Tiempo de desplazamiento aprox.: 18"

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Tba.

Plat.

ppsub

frull.

ff

a tempo

molto rall.

♩ = 80

D

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

pp

pp

mf

p

mf

ff

pp

f

ff

pp

f

ff

55

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I

S.M. [P. 1] [P. 2] [P. 3]

Tiempo de desplazamiento aprox.: 18"

Sax. y Trb. se desplazan

Vla. - Fl. - Cl. Juntos posible

Sax. - Trb. Juntos posible

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II

S.M. [P. 1] [P. 2] [P. 3]

Agruparse en Posición 3

Tiempo de desplazamiento aprox.: 15"

Cl. bajo, Tp. y Vla. se desplazan

Tba.
Plat.
Vib.
Pno.
Vc.
Cb.
Cb.

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I

S.M. [P. 1] [P. 2] [P. 3]

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II

S.M. [P. 1] [P. 2] [P. 3]

Cl. bajo - Tpt. - Vla.
Juntos posible

Fl. - Cl. - Vl.
Juntos posible

Tba.
Plat.

Vib.
Pno.

Vc.
Cb.
Cb.

Activar Track 3

E

73

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Tba.

Plat.

E

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

82

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

Tba.
Plat.

Vib.
Pno.

Vc.
Cb.
Cb.

91

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I

S.M.
E. 1
E. 2
E. 3

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.

Vln.
Vla. II
S.M.
E. 1
E. 2
E. 3

Tba.
Plat.

Vib.
Pno.

Vc.
Cb.
Cb.

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

ord.
f — *ff* — *fff*
ord.
f — *ff* — *fff*
ord. 3
p — *f* — *ff* — *fff*
ord.
p — *f* — *ff* — *fff*
f — *ff* — *fff*

Tiempo de desplazamiento aprox.: 50"

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

f — *fff*
f — *fff*
p — *f* — *fff*
senza sord. 3
p — *f* — *fff*
f — *fff*
f — *fff*

Tiempo de desplazamiento aprox.: 50"

Tba.
Plat.
Vib.
Pno.
Vc.
Cb.
Cb.

frull.
*f*_{psub} — *f*
ord.
f — *p* — *f* — *fff*
p — *fff*
*f*_{psub} — *f*
f — *p* — *f* — *fff*
*f*_{psub} — *f*
f — *p* — *f* — *fff*
*f*_{psub} — *f*
f — *p* — *f* — *fff*

109

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M. (P. 1, P. 2, P. 3)

Tba.

Plat. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Vib. *mf*

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Trb.
Saxo
Vla. I
Cl. I
Fl. I

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Fl. II
Cl. II
Vla. II
Vl.
Tpt.
Cl. bajo

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

127

F

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M. [P. 1, P. 2, P. 3]

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M. [P. 1, P. 2, P. 3]

Tba.
Plat.

F

Vib.
Pno.
Vc.
Cb.
Cb.

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M.

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M.

Tba.
Plat.
Vib.
Pno.
Vc.
Cb.
Cb.

145

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

154

A. 1 $\frac{4}{4}$

A. 2 $\frac{4}{4}$

A. 3 $\frac{4}{4}$

A. 4 $\frac{4}{4}$

Fl. I *ff* *frull.* *ord.* *ffmfsub* *ff* *f*

Cl. I *ff* *3*

Sax. ctrl. *mf* *3* *mf* *f*

Tbn. *f* *mf* *f*

Vla. I *ff* *3* *3* *mf* *f*

S.M. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Fl. II *ff* *frull.* *ord.* *ffmfsub* *ff*

Cl. II *ff* *3*

Cl. bajo *ff* *3* *mf* *f*

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

Vln. *ff* *3* *3*

Vla. II *ff* *3* *3* *mf* *f*

S.M. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Tba. *f* *mf* *f*

Plat. $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

G

Vib. *f* *3* *3*

Pno. *mf* *3* *3* *mp*

Vc. *ff* *arco* *mf* *f*

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

Cb. *ff* *mf* *f*

8'17"

H

163 Activar Track 4

A. 1 $\frac{4}{4}$

A. 2 $\frac{4}{4}$

A. 3 $\frac{4}{4}$

A. 4 $\frac{4}{4}$

Fl. I $\frac{4}{4}$ *pp*

Cl. I $\frac{4}{4}$ *pp*

Sax. ctrl. $\frac{4}{4}$ *p*

Tbn. $\frac{4}{4}$ *p*

Vla. I $\frac{4}{4}$ *pp*

S.M. $\frac{4}{4}$ [P.1] [P.2] [P.3] Tiempo de desplazamiento aprox.: 1' 05"
Desplazarse todos al escenario

Fl. II $\frac{4}{4}$ *pp*

Cl. II $\frac{4}{4}$ *pp*

Cl. bajo $\frac{4}{4}$

Tpt. $\frac{4}{4}$

Vln. $\frac{4}{4}$ *pp*

Vla. II $\frac{4}{4}$ *pp*

S.M. $\frac{4}{4}$ [E.1] [E.2] [E.3] Tiempo de desplazamiento aprox.: 1' 05"
Desplazarse todos al escenario

Tba. $\frac{4}{4}$ *p*

Plat. $\frac{4}{4}$ *p* *mf*

Vib. $\frac{4}{4}$ *p*

Pno. $\frac{4}{4}$ *p*

Ped.

Vc. $\frac{4}{4}$

Cb. $\frac{4}{4}$

Cb. $\frac{4}{4}$

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

P. 1

P. 2

P. 3

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

181

I

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M. P.1 P.2 P.3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M. P.1 P.2 P.3

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

I

190

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

pp — *ff* *p*

Cl. I

pp — *ff* *p* [3]

Sax. ctrl.

pp — *ff* *p*

Tbn.

pp — *ff* *p*

Vla. I

pp — *f* *p* [3] *mf* *gru*

S.M.

[P. 1] Escenario
[P. 2]
[P. 3]

Fl. II

fpos — *pp* *f* [3] *p* — *mf* *mf*

Cl. II

ff — *pp* *mf* — *f* *pp* — *mp* *pp* *mf*

Cl. bajo

ff — *pp* *mf* *pp* — *mp* *pp*

Tpt.

senza sord.
ff — *pp*

Vln.

ff — *pp* *p* *mf* *gru* *mf*

Vla. II

ff — *pp* *mf* [3] *p* — *mf* *mf*

S.M.

[P. 1] Escenario
[P. 2]
[P. 3]

Tba.

frull. ord.
pp — *f* — *ff* *pp* — *ff*

Plat.

Vib.

♩ = 70

Pno.

f

Vc.

ff — *pp* *p* — *pp* *mp* — *pp* *mf*

Cb.

ff — *pp*

Cb.

f *ff* — *pp*

199

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

[P. 1]
[P. 2]
[P. 3]

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

[P. 1]
[P. 2]
[P. 3]

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

A. 1
A. 2
A. 3
A. 4

Fl. I
Cl. I
Sax. ctrl.
Tbn.
Vla. I
S.M.
P.1
P.2
P.3

Fl. II
Cl. II
Cl. bajo
Tpt.
Vln.
Vla. II
S.M.
P.1
P.2
P.3

Tba.
Plat.

Vib.
Pno.
Vc.
Cb.
Cb.

217

A. 1

A. 2

A. 3

A. 4

Fl. I

Cl. I

Sax. ctrl.

Tbn.

Vla. I

S.M.

P. 1
P. 2
P. 3

Fl. II

Cl. II

Cl. bajo

Tpt.

Vln.

Vla. II

S.M.

P. 1
P. 2
P. 3

Tba.

Plat.

Vib.

Pno.

Vc.

Cb.

Cb.

f

ff

Dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo). The score shows various instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The first section (measures 217-220) features a complex melodic line for Fl. I, Cl. I, Sax. ctrl., Tbn., and Vla. I, all marked *f*. The second section (measures 221-224) features a complex melodic line for Fl. II, Cl. II, Cl. bajo, Tpt., Vln., and Vla. II, all marked *ff*. The third section (measures 225-228) features a complex melodic line for Tba., Vib., Pno., Vc., Cb., and Cb., all marked *ff*. The percussion parts (Plat., Vib.) are marked *ff*.