

LENGUAJE ARMÓNICO  
DE MAURICE RAVEL:

ANÁLISIS DE LA OBRA "JEUX D'EAU"

Por: Oscar Rafael Pozo Gil



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA**

**“FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ARTES”**

**ESCUELA INTERNACIONAL DE  
MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y ARTES**

**CONCENTRACIÓN:**

Composición, Arreglo y Producción (CAP)

**ASESORA METODOLÓGICA:**

Mauricia Domínguez

**ASESOR ARTÍSTICO:**

Corey Allen

**TEMA:**

Lenguaje Armónico de Maurice Ravel:  
Sonido característico enfocado en su obra pianística

**MATERIA:**

Proyecto de Grado

**ESTUDIANTE:**

Oscar Rafael Pozo Gil

**MATRÍCULA:**

16-2353

Santo Domingo, DN.

# ÍNDICE

## MARCO GENERAL----- 4

|                               |   |
|-------------------------------|---|
| i. Descripción general-----   | 6 |
| ii. Motivación-----           | 6 |
| iii. Justificación-----       | 6 |
| iv. Objetivo General-----     | 7 |
| v. Objetivos Específicos----- | 7 |
| vi. Alcances -----            | 7 |
| vii. Metodologías-----        | 7 |

## INTRODUCCIÓN-----8

|  |    |
|--|----|
| I. Marco Teórico-----                                  | 10 |
| 1.1 Antecedentes-----                                  | 12 |
| 1.2 Conceptos-----                                     | 12 |
| 1.2.1 Armonía -----                                    | 12 |
| 1.2.2 Lenguaje Armónico-----                           | 12 |
| 1.2.3 Análisis Armónico-----                           | 12 |
| 1.2.4 Tensión-Resolución -----                         | 12 |
| 1.2.5 Cadencia -----                                   | 12 |
| 1.2.6 Ritmo armónico-----                              | 12 |
| 1.2.7 Planing-----                                     | 12 |
| 1.3 Origen y Evolución de la Armonía Occidental-----   | 12 |
| 1.4 Impresionismo desde el punto de vista musical----- | 14 |
| 1.5 Maurice Ravel-----                                 | 15 |
| II. Marco Analítico-----                               | 15 |
| 2.1 Análisis Armónico de Jeux d'eau-----               | 18 |
| 2.1.1 Sección I-----                                   | 18 |
| 2.1.2 Sección II-----                                  | 20 |
| 2.1.3 Sección III-----                                 | 22 |
| 2.1.4 Sección VI-----                                  | 24 |
| 2.1.5 Sección V-----                                   | 26 |
| 2.1.6 Sección VI-----                                  | 28 |
| 2.1.7 Sección VII-----                                 | 30 |

|  |    |
|--|----|
| 2.2 Análisis Comparativo-----                              | 32 |
| 2.3 Conclusión del Lenguaje Armónico de Maurice Ravel----- | 35 |

## III. Marco Proyectual-----36

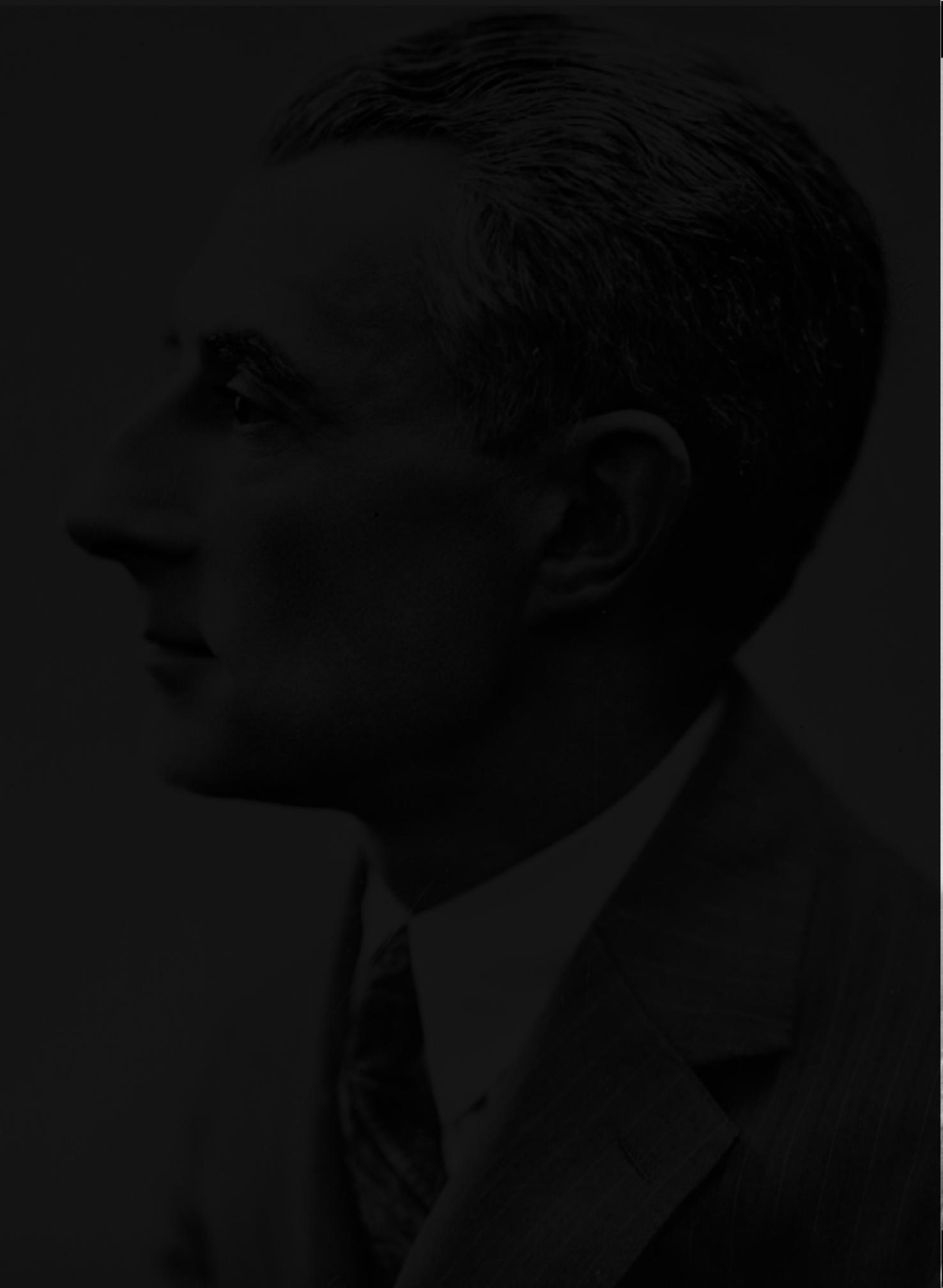
|   |     |
|---|-----|
| 3.1 Fuga a cuatro voces-----                  | 38  |
| 3.2 Arreglo para Big Band-----                | 40  |
| 3.3 Arreglo para voces-----                   | 62  |
| 3.4 Composición para orquesta de cuerdas----- | 74  |
| 3.5 Composición para orquesta completa-----   | 90  |
| 3.6 Arreglo para pequeño ensamble-----        | 118 |
| 3.7 Composición para cine-----                | 126 |
| 3.8 Composición para Jingle-----              | 128 |
| 3.9 Tema y 10 variaciones -----               | 130 |

## Conclusión-----134

## Bibliografía-----135

# MARCO GENERAL





## i. DESCRIPCIÓN GENERAL

La Tesina expuesta a continuación presenta un análisis de los recursos armónicos utilizados por el compositor Maurice Ravel en su obra Jeux d'eau para piano y la evaluación de dichos recursos tanto como parte general de la obra de Ravel, como de su estilo de composición.

## ii. MOTIVACIÓN

Durante nuestros años de estudio de composición e interpretación, las obras musicales del movimiento artístico impresionista han captado nuestra atención por tres razones:

De entre todos los movimientos artísticos que surgieron tanto previa como posteriormente al Impresionismo, este es uno de los periodos musicales con la mayor libertad de expresión pues, a diferencia de otros, no tiene tantos patrones específicos ni reglas estructurales a seguir. Para nosotros, el hecho de salir de la armonía convencional de la forma expresada en el Impresionismo, es fuente de inspiración para la creación de obras con atributos exóticos.

Recibe nuestro total agrado las nuevas progresiones armónicas que resultan de las técnicas utilizadas en este movimiento, siendo estas posibles gracias a la libertad explicada anteriormente. Se utiliza un amplio repertorio de escalas que no solían estar presentes en periodos musicales anteriores, se hace uso de tensiones que estaban prohibidas y abre paso a una combinación de tonalidades única.

El Impresionismo nos brinda la sensación de añorar interpretar un paisaje nunca antes visto. Con este paisaje damos vuelo a la imaginación y a nuestros sentidos, los cuales suelen quedar muy bien acompañados de expresiones visuales.

## iii. JUSTIFICACIÓN

Conocer el estilo Impresionista de orquestación es esencial para lo que es la música ambiental, música para cualquier tipo de audiovisual (música para cine, animación, videojuegos, entre otros) ya que está influenció fuertemente a los compositores de música tanto en su armonía fuera de lo convencional, como en las técnicas de conducción de voces y el uso de tensiones gracias a sus escalas exóticas utilizadas en el género. Tras la muerte de Claude Debussy, padre de la música impresionista, Maurice Ravel quedó en la delantera del movimiento, desarrollando la música impresionista hasta su cumbre.

Ravel, así como descrito no solo por investigadores actuales, sino que también por sus colegas, mentores y demás músicos de la época, fue un compositor extremadamente meticuloso y perfeccionista considerado como “El más perfecto entre todos los relojes suizos” (Igor Stravinski). Siendo uno de los máximos exponentes del género impresionista (sin querer serlo) funciona perfectamente como objeto de estudio.

Su obra Jeux d'eau, marcó un antes y un después tanto en su personalidad como pianista, como en su mentalidad frente a la composición; logrando, con esta misma, desarrollar su estilo de composición.

## IV. OBJETIVO GENERAL

Analizar de manera armónica la obra Jeux d'eau para piano de Maurice Ravel para identificar su estilo característico de composición.

## V. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar las técnicas de composición utilizadas en el Impresionismo musical.
2. Seleccionar como objeto de estudio la obra Jeux d'eau del compositor Maurice Ravel.
3. Analizar como Maurice Ravel usa y aplica las técnicas de composición Impresionistas en sus obras.
4. Realizar análisis armónico de los pasajes presentados en la obra Jeux d'eau
5. Identificar las progresiones armónicas más utilizadas por el compositor.
6. Reconocer los patrones específicos del compositor los cuales hacen distintivo su estilo de composición.

## V. ALCANCES

Se definirán las técnicas más utilizadas dentro del estilo Impresionista, tales como el uso de escalas exóticas, el Planing y el uso de progresiones armónicas no tradicionales. Luego de presentar una edición oficial de la partitura de Jeux d'eau de Maurice Ravel, se procederá a identificar cuáles de las técnicas impresionistas utiliza con frecuencia Maurice Ravel y de qué forma utiliza las mismas. Se diagramará la partitura oficial escogida en forma de análisis armónico y se identificarán las progresiones armónicas más características del compositor. Al terminar con dicho análisis, se compilarán los resultados obtenidos para, de manera descriptiva, señalar cuales recursos armónicos utiliza Maurice Ravel en sus composiciones.

## V. METODOLOGÍA

El propósito de esta siguiente Tesina es el de identificar, de manera objetiva, cuáles eran las preferencias de Maurice Ravel a la hora de componer y poder, a partir de los datos obtenidos, recrear obras basadas en su estilo particular. Para este fin es necesario implementar metodologías de investigación analíticas y cualitativas de la siguiente manera:

A lo largo de este trabajo de investigación se presentarán las partituras de las obras para piano más reconocidas y sustanciales del compositor y se extraerán datos específicos del desglose de estas partituras detallando las mismas de manera gráfica y con muestras de fragmentos.

El tipo de análisis implementado es un análisis académico referente a teorías de ámbito musical el cual delibera, tanto por separado como en conjunto, la funcionalidad de las progresiones identificables en las obras. En base a estos hallazgos realizaremos una clasificación de dichos elementos por orden de relevancia, adquiriendo de esta forma acceso a la posible recreación de obras de su estilo, y a un entendimiento más profundo del legado del artista.

# INTRODUCCIÓN

El contenido proyecto está dividido en tres grandes secciones:

**Marco Teórico.** Este segmento canaliza los conocimientos académicos y teóricos, sobre el estudio de la música occidental, necesarios que sirven como soporte de nuestra investigación. En el encontramos antecedentes útiles y referentes a nuestra investigación, conceptos de carácter musical que serán constantemente mencionados a lo largo del proyecto, una introducción a la armonía musical destacando sus origen y evolución paso a paso con el pasar del tiempo, una breve descripción del impresionismo musical y una biografía de Maurice Ravel enfocada en su carrera musical.

**Marco Analítico.** Es el cuerpo del proyecto, donde presentaremos nuestros datos, análisis y resultados. Diagramaremos una partitura Jeux d'eau separada por secciones y procederemos a extraer datos de carácter musical los cuales serán relacionados a técnicas de composición tanto del periodo impresionista musical, como las técnicas de composición preferidas de Maurice Ravel.

Como prueba irrefutable de los resultados obtenidos de este análisis armónico, se presentarán un análisis comparativo de otra obra de Ravel para hallar las similitudes y convalidar la conclusión.

**Marco Proyectual.** Por ultimo y no menos importante, como requerimiento para la obtención del Título de Licenciatura en Música Contemporánea en la concentración de Composición, Arreglo y Producción, es necesario presentar 9 obras de calidad profesional, bajo sus criterios individuales, en distintos parámetros musicales: una Fuga a cuatro voces, un arreglo para Big Band, un arreglo para ensamble de voces, una composición para orquesta de cuerdas, una composición para orquesta completa, un arreglo para pequeño ensamble, una composición para un fragmento visual de ámbito cineástico, una composición para un anuncio publicitario (Jingle) y una composición con la exposición de un tema y 10 variaciones del mismo.



# I. MARCO TEÓRICO



## 1.1 ANTECEDENTES

Posterior a la exhaustiva recopilación de datos en los medios digitales, hemos reconocido la falta de investigaciones de índole académico sobre el tema a tratar en esta tesina. Sin embargo, existen vastas cantidades de temas relacionados al tema aquí presentado, los cuales serán utilizados para enriquecer los datos presentados, entre otras investigaciones con modelos analíticos similares, ya que, gran porcentaje de esta investigación proviene de los años de estudios del autor de esta tesina. Entre estos podemos mencionar: “Ravel’s: Le Tombeau de Couperin” por Yali Lydía Tai, “Propuesta Interpretativa de la primera rapsodia de Debussy para Clarinete Fundamentada en el análisis estético” por Alejandro Muñoz Alcaide, “J.S.Bach: Análisis del preludio en Do mayor BWV 846” por Josep Sanz Quintana, y “Debussy: Otro camino al atonalismo” por Adrián Camilo Ramírez.

## 1.2 CONCEPTOS

I.2.1 Describimos como Armonía es el conjunto de sonidos o notas musicales que suenan de manera simultánea. En sus inicios era un concepto muy vago ya que solo se trataban las sucesiones de notas (melodía) y luego paso a considerarse armonía la combinación de dos o más líneas melódicas hasta llegar al concepto de armonía actual, el cual muchas veces se limita a verlo como una progresión de acordes.<sup>1</sup>

I.2.2 Por Lenguaje Armónico el autor se refiere a la progresión de acordes o conjunto de progresiones de acordes que utiliza un compositor en sus obras. Generalmente los géneros musicales contienen progresiones estándares que los identifica y caracteriza de manera armónica.

I.2.3 Realizar un Análisis Armónico consiste en clasificar los acordes de una progresión por su funcionalidad relativa. Cada acorde cumple con una función dentro del movimiento armónico de una obra y aporta al fenómeno de Tensión-Resolución. En un análisis armónico nos enfocamos en identificar los acordes presentes en las obras, a la vez que señalamos, utilizando números romanos, la funcionalidad de cada acorde con respecto a su centro tonal.<sup>2</sup>

I.2.4 El fenómeno Tensión-Resolución es un concepto el cual explica que cada nota, así como cada conjunto de notas formando acordes, tiende a moverse en una dirección predeterminada hacia otras notas o conjunto de notas. Cuando encontramos una oposición a este tipo de movimiento, se crea un ambiente de tensión el cual necesitamos resolver con el movimiento adecuado para cumplir con la estructura de la música tradicional occidental y dar un sentido de dirección.<sup>3</sup>

I.2.5 El Ritmo Armónico no es más que la cantidad de acordes que aparecen en un compás, siendo el estándar uno o dos acordes por compas.<sup>4</sup>

I.2.6 El Planing es una técnica de composición la cual consiste en crear una estructura de movimiento constante de acordes de manera paralela a cada uno, respetando el intervalo de cada una de las notas que lo conforman dentro de lo posible.<sup>5</sup>

1 Información extraída de Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz Armonía musical: Definición e historia, EcuRed.

2 Información recopilada de Corey Allen (2013) Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 1 a Libro 4.

3 Información extraída de Corey Allen (2013) Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 4.

4 Información extraída de Corey Allen (2013) Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 2.

5 Información extraída de Corey Allen (2013) Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 4.

## 1.3 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA ARMONÍA OCCIDENTAL

Si nos queremos acercar a los primeros conceptos de armonía, debemos entonces remontarnos a la Edad Media. En esta época se aplica una técnica para el canto llamada Organum la cual consistía en hacer un dúo de voces en distancias interválicas consideradas consonantes como las octavas, quintas y cuartas. Existieron diferentes tipos de organum, el organum paralelo consistía en hacer que las voces se movieran de forma paralela con intervalos consonantes, principalmente quintas. A la hora de querer aportar un poco más de interés a las obras, se intercambiaban ciertas notas para formar otros intervalos consonantes y así romper la monotonía del paralelismo. Al mismo tiempo, ya existía un sistema de escalas la cual contenía el Tritono o cuarta aumentada el cual es un intervalo no decedado en aquel entonces por su sonido disonante. Se utilizaron métodos para evitar este tipo de sonoridad lo cual resultaba en un movimiento contrario entre las voces, lo que paso a llamarse organum oblicuo. Este, en combinación con el organum existente, formo lo que se llamó Organum paralelo y oblicuo mixto. Esta técnica llevo a desarrollarse aún más, teniendo mucha más independencia entre las voces sin romper la consonancia y paso a llamarse Organum libre.

A lo largo de la Edad Media no encontramos muchos cambios significativos después de la aparición del organum. Se fue flexibilizando el uso de consonancias hasta permitir que las sextas y terceras fueran consideradas como tal. Es también en la Edad Media donde comenzamos a apreciar un incremento en la cantidad de voces y la inclusión de los sostenidos y bemoles en algunos intervalos para, de igual manera, evitar el tritono. Gracias a estas medidas, se fue fortaleciendo el uso de las escalas mayores y menores dejando atrás los demás modos griegos, además de ser utilizada para crear líneas melódicas más suaves.

No fue sino hasta la época del barroco donde realmente se empiezan a sentar las bases de lo que es la armonía actual, empezando por la inclinación a asignar líneas melódicas esenciales a la voz más baja. Sobre estas líneas melódicas se construirían los acordes respetando cierta jerarquía entre estos.

Así, fue naciendo un sentido de lo que hoy en día conocemos como tonalidad; haciendo uso de técnicas de tiempos pasados, moviendo el bajo en intervalos de cuartas y quintas; aplicando el uso de suspensiones antes de llegar a ciertos acordes para crear un movimiento de avance, y el uso de algunas cadencias establecidas durante la historia musical. Esta se definió como un grupo de notas de la escala mayor o menor la cual crean acordes a partir de las mismas notas de estas escalas, todo esto sobre un centro el cual es considerado la nota principal de una escala (Esta práctica viene desde el uso de los modos en el cual se usaba la nota característica del modo como nota final).

A partir de aquí publican varios tratados musicales en los cuales se estipulan reglas que sientan la base de la tonalidad, así como, establecer ciertas funciones para los acordes de una escala y establecer una relación de movimiento entre ellos, como la formación del acorde más básico, la triada, a partir de una tercera y una quinta en la misma escala.

En una progresión de acordes se tomaba en cuenta cuales acordes se hallaban a una distancia lejana (cuando estos no tenían muchas notas en común, considerado movimiento fuerte) o a una distancia lejana (bastantes notas en común, movimiento débil) teniendo en cuenta la nota fundamental de los acordes.

A partir de esta época los avances en la armonía no cambiaron mucho, sino más bien, se desarrollaron distintas formas musicales las cuales seguían estructuras bien elaboradas teniendo en cuenta los acuerdos de armonía que se fueron desarrollando hasta el momento, y no fue sino hasta el siglo XIX donde las composiciones comenzaron a ser mucho más complejas y un poco alejadas del concepto de tonalidad tradicional. Se empezó a hacer mucho uso de los cromatismos, dando lugar a acordes mucho más complejos y se experimentaba mucho con los cambios de tonalidades lejanas.

Hubo un periodo corto de tiempo donde muchos compositores de la época se desligaron parcial o totalmente de la armonía tradicional. Esto no fue más que un periodo experimental entre músicos la cual no llegó muy lejos, causando un regreso a la armonía con la que todos estaban acostumbrados, aunque, ya para mediados del siglo XX, los conceptos de armonía tradicional perdían un poco de relevancia.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> La información en el apartado de Origen y desarrollo de la armonía occidental es extraída de los estudios del autor de la Tesina, así como de J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca (1869) A History of Western Music (8va ed.). New York, y de Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz Armonía musical: Definición e historia, EcuRed.

## 1.4 IMPRESIONISMO DESDE EL PUNTO DE VISTA MUSICAL

El término Impresionismo nace en Francia en 1874 cuando el crítico Theodore Duret escribe una reseña sobre la obra *Impresión, sol naciente* de Claude Monet. Dicha obra fue presentada por primera vez en una exposición de un grupo que se hacía llamar "Pintores, Escultores, Grabadores, etc. S. A." y cataloga a Claude Monet y sus compañeros de movimiento como impresionistas.

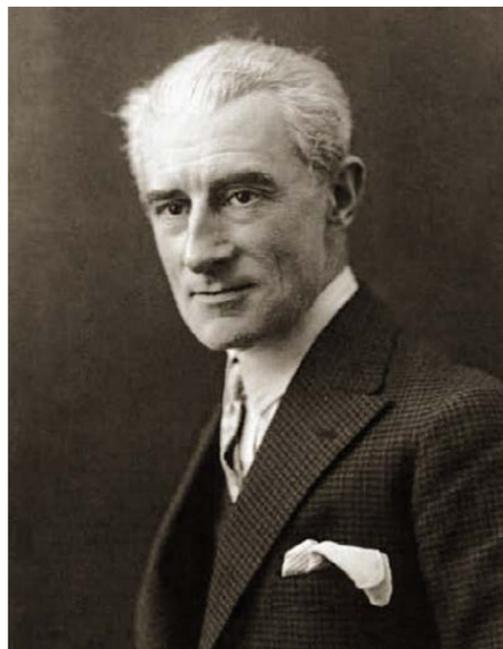
El impresionismo es un movimiento artístico que se manifestó, en primer lugar, en las artes plásticas. Este trataba, de manera personal y subjetiva, de causar una impresión visual en el observador haciendo rejuogo con la forma de plasmar la luz. Como en todos los movimientos artísticos, la música llega posteriormente, inspirándose en la base conceptual del mismo.

Dicho esto, el impresionismo como género musical busca de igual manera dejar una impresión al oyente mediante el uso de modos griegos y escalas exóticas, flexibilidad tímbrica, forma musical mucho más libre y no esquematizada y con un efecto de sentido tonal no definido a causa de rejuogo con los acordes y su funcionalidad.<sup>7</sup>



*Ilustración 1. Impresión, sol naciente de Claude Monet 1873  
(Museos Marmottan Monet)*

<sup>7</sup> La información en el apartado de Impresionismo desde el punto de vista musical es extraída de los estudios del autor de la Tesina, así como de Francisco Daniel Borrero Morales (2008) *El Impresionismo Musical*, Granada, y demás fuentes digitales especificadas en la bibliografía.



*Ilustración 2. Maurice Ravel*

## 2.5 MAURICE RAVEL

Nacido en Ciboure, Francia el 7 de marzo de 1875, Maurice Ravel fue un pianista y compositor del periodo impresionista y considerado el más grande compositor de este periodo luego de la muerte de Debussy, el cual dejó su legado a Ravel al fallecer. Desde joven fue adepto a la música y especialmente al piano, habiendo desarrollado su atracción por la música gracias a sus padres. Marie Delouart-Ravel, española que con sus costumbres culturales influenciaron varias de las obras tempranas de Maurice Ravel. Su padre, Joseph Ravel, el cual, a pesar de desarrollarse como ingeniero, siempre tuvo el interés por la música a tal punto de haber estudiado piano en el Conservatorio de Geneva por varios años, e incluso, haber ganado un premio por sus interpretaciones.

Ravel, reconocido como un maestro de la composición y por ser una persona altamente meticulosa y perfeccionista, irónicamente aun siendo un niño dotado, el cual el mismo no consideraba ser, fue una persona perezosa en sus inicios, al punto de necesitar constante observación de su padre y maestros. No fue sino hasta después de sus primeras composiciones (Balada de la reina muerta de amor, Serenata grotesca, Minuet antiguo y Habanera) y de su tiempo de estudio en el conservatorio de Paris en conjunto con el grupo Los Apaches, que Ravel comenzó a desarrollar ese carácter y personalidad firme la cual lo identificó por el resto de su vida.

Aparte de su admiración por Claude Debussy, Ravel mantuvo su interés fijado en músicos como Wagner, el cual fue influenciado del gusto personal de su padre, varios compositores románticos y post-románticos, y sus colegas contemporáneos, integrantes del mismo círculo de compositores Los Apaches, como Igor Stravinski y Manuel de Falla. Ravel siempre estuvo interesado más en los jóvenes compositores y les exhortaba a no seguir su camino o tomar sus enseñanzas muy adrede, ya que consideraba que, cada quien tenía su estilo único para componer, de la mano del hecho de que el mismo Ravel criticaba sus propias obras con severidad, como si de un tercero se tratara; de ahí su inclinación a la maestría, su actitud meticulosa y su perfeccionismo.

Ravel, incluso siendo un talentoso pianista, decide inclinar la balanza a su gusto por la composición, esto acompañado de varios sucesos que afectan fuertemente sus decisiones. Empezando por sus fracasos por intentar tomar el primer lugar del Premio Roma, en el cual el Conservatorio de Paris tradicionalmente participaba en cada entrega. La rigidez y tradicionalidad de las costumbres musicales del Conservatorio de Paris fueron factores determinantes para su fracaso en cada una de las oportunidades de Ravel en aquel concurso, inclusive cuando muchos de los jurados preferían al joven talento por encima de otros. Tras 4 intentos fallidos, los ánimos de Ravel estaban por los suelos. Este decide embarcarse en un viaje con sus colegas, viaje el cual utilizó como coyuntura de su reflexión que despertó su genio musical, logrando componer dos de sus obras más significativas para piano: *Jeux d'eau* y *Gaspard de la nuit*. Otro suceso devastador para Ravel fue la muerte de muchos de sus compañeros en la Primera Guerra Mundial, la cual sometió a Ravel a una etapa bastante dolorosa, además de, la previa pérdida de su madre y el rechazo recibido por parte del servicio militar por su contextura física, lo cual solo le sirvió de tortura por el sentimiento de impotencia al enterarse de la muerte de sus amigos. Ravel, desconsolado por tales sucesos, termina su obra *Le Tombeau de Couperin*, una obra de seis movimientos dedicados a seis de sus compañeros más cercanos que fallecieron durante la guerra.

Ravel, después de su cambio de mentalidad, decide tener una vida tranquila. Se muda en Montfort-l'Amaury, en las afueras de Francia, y ahí vive sus últimos días, componiendo la mayoría de sus últimas obras. Su obra más interpretada y reconocida: *Bolero*, fue escrita luego de haberse ido de gira por América y Canadá, cuando una bailarina le encarga una obra adoptada de una danza andaluza.

8

La información en el apartado Maurice Ravel es extraída de los estudios del autor de la Tesina, así como de Madeleine Goss (2013) *Bolero – The Life of Maurice Ravel*, y demás fuentes digitales especificadas en la bibliografía.

# II. MARCO ANALÍTICO



## 2.1 ANÁLISIS ARMÓNICO DE JEUX D'EAU.

*Jeux d'eau*<sup>9</sup> es una obra para piano inspirada en los diferentes sonidos que produce el agua en su forma natural; inspiración que podemos observar desde el inicio con sus motivos rítmico-melódicos y durante todo el desarrollo de este hasta el final de la obra.

Para facilitar un poco la estructura del análisis, es ideal dividir esta obra en varias secciones. El criterio a utilizar para separar una sección de otra es el del cambio de textura<sup>10</sup>. En este caso, la textura es caracterizada por los motivos rítmico-melódicos que se encuentran a lo largo de la obra:

| Sección I (Compás 1-18) |  |
|-------------------------|--|
| Compás                  | Descripción  |
| 1                       | Aquí nos encontramos con la exposición del tema principal en la tónica de la tonalidad expuesta en la armadura de clave, E Mayor. El acorde de EMaj7(9) es el acorde formado en la tónica de la tonalidad de la obra; se dirige hacia el cuarto grado de la tonalidad (AMaj7) justo antes del segundo tiempo fuerte del compás para luego volver al primer grado, este patrón de armonía de cuartas será muy característico durante la obra completa.  |
| 2                       | Este acorde EMaj7(9) podría funcionar como Dominante Secundario para la modulación <sup>11</sup> que entra en el siguiente compás, pero, la cualidad de este no se lo permite ya que la séptima se encuentra mayor y no dominante aun existiendo ese movimiento de cuarta de un acorde mayor a otro en el que se establece una nueva tonalidad. Sin embargo, aun sin ser un Dominante Secundario ni un acorde pivote <sup>12</sup> (ya que EMaj7 tampoco pertenece a la tonalidad a la cual se va a modular) el oído lo puede percibir como tal gracias al movimiento de tónicas entre si aun estando teóricamente incorrecto. |
| 3                       | Ocurre una modulación de E Mayor a A Mayor, en la cual reutiliza la armonía de cuartas cambiando la cualidad de la cuarta a la que se dirige, está siendo la cuarta del intercambio modal <sup>13</sup> de A menor natural. Este acorde (D7(9,#11)) tiene una implicación al modo Lidio, el cual también será patrón característico de la obra.  |

<sup>9</sup> La partitura a mostrar es una publicación de E. Demets (1902) obtenida de la Petrucci Music Library.

<sup>10</sup> Muchos de los términos cualitativos usados por los músicos están basados en descripciones subjetivas, lo cual siempre es necesario agregar algún tipo de definición o leyenda. La textura, así descrita por el autor, hace referencia a todos los recursos de composición utilizados en una obra los cuales le dan un sonido característico. En este caso las texturas aquí descritas son los motivos rítmico-melódicos que imitan el sonido del agua como ya fue descrito.

<sup>11</sup> La Modulación es el cambio de tonalidad durante el transcurso de una obra; las modulaciones, según estructuradas y teorizadas de manera funcional dentro de la música tradicional occidental, deben ser preparadas con la antelación de un acorde que cumpla con el fenómeno de Tensión-Resolución para resolver en dicha modulación.

<sup>12</sup> Un acorde pivote es un que puede ser utilizado para modular dentro del contexto de una tonalidad al de otra, esto hace que el acorde pivote en si contenga dos funcionalidades, una en la tonalidad en la que se encuentra, y otra en la tonalidad a la que se dirige.

<sup>13</sup> Un intercambio modal es el intercambio de un acorde de un modo con la misma tónica de la tonalidad en la que se encuentra, por otro. Tanto el acorde a intercambiar como el acorde de intercambio deben tener el mismo grado.

|                    |  |
|--------------------|--|
| 4-5                | Comienza a hacer uso de la Escala Whole-Tone (Escala de Tonos Enteros) <sup>14</sup> , escala exótica bastante utilizada en el periodo impresionista. Intercala entre las 2 posibles variaciones de Escala de Tonos Enteros y las armoniza (teniendo en cuenta que todos los acordes resultantes de la Escala de Tonos Enteros son aumentados) resultando en acordes en paralelo (Planing) a distancia de tercera menor entre cada uno convirtiéndose en el nuevo patrón de acordes paralelos. Notar que en tres ocasiones Ravel utiliza tensiones no disponibles (nd) gracias a la cualidad del poliacorde <sup>15</sup> en la Escala de Tonos Enteros (El D no pertenece); aquí se debe tomar en cuenta que en el estilo de composición impresionista era común usar acordes difusos y alteraciones experimentales para causar un efecto de ambigüedad e incertidumbre ya que el objetivo final era causar una impresión en el oyente. |
| 6                  | Movimiento descendente diatónico de una de las Escalas de Tono Entero en la mano acompañante para pasar a la otra Escala de Tonos Enteros y formar un acorde que pareciera ser el Sustituto Tritono <sup>16</sup> de la tonalidad original (F7), lo cual en realidad es un movimiento cromático del acorde anterior para pasar a esta Escala de Tonos Enteros y así volver a la tonalidad original.  |
| 7-8                | Retoma el tema establecido en el compás 1 con leves diferencias.   |
| 9-10<br>(Página 2) | Utiliza el mismo patrón rítmico-melódico inicial con el segundo y cuarto grado de la tonalidad original, manteniendo el movimiento de armonía de cuartas. Antes de la siguiente modulación, realiza lo que aparenta ser una cadencia plagal del cuarto grado hacia el primer grado, pero resuelve a la relativa menor (C-7). Notar la tensión #11 en el cuarto grado, la cual significa una consistencia en el uso del modo lidio.   |
| 11-14              | Sucede una modulación a C# Frigio la cual perdura hasta el final de la sección. Cada vez que hace aparición la tónica de esta tonalidad, se omite la tercera del acorde para dar una sensación de ambigüedad. Procede a dar la identidad del modo frigio con los acordes DMaj7(#11), el cual cumple la función de subdominante menor los cuales cumplen con el papel de Tensión-Resolución al dirigirse inmediatamente a la tónica. Aquí también mantiene la tensión #11.  |
| 15-18              | Resuelve la tensión del subdominante menor moviéndose a la tónica de la tonalidad actual y finalmente usa la tercera correspondiente del acorde de tónica para dar un sentido de resolución completa. Vuelve a omitir el uso de la tercera del acorde para volver a la ambigüedad como preparación de una nueva sección con una nueva textura, en conjunto con una modulación.   |

<sup>14</sup> La Escala Whole-Tone o Escala de Tonos Enteros en español, es una escala hexáfona (escala de seis notas) en la cual la distancia entre cada una de sus notas es un tono y un tono solamente (intervalo de segunda mayor).

<sup>15</sup> Un Poliacorde es una estructura en la cual tenemos un acorde sonando encima de otro, estos son usados en contextos de tonalidad difusa o ambigua.

<sup>16</sup> Un acorde de sustitución tritonal o Sustituto Tritono, es un acorde que sustituye al acorde dominante de una tonalidad gracias a que contiene el mismo tritono de la tonalidad (El cuarto grado y el séptimo grado mayor de esta) el cual es el indicador más fuerte de Tensión-Resolución debido a la disonancia producida por este intervalo (cuarta aumentada).

### Jeux d'Eau

*♩ = 144* Très doux

Annotations: Modulación sin preparación, Intercambio modal, No Funcional, Planing, Armonización de las 2 Escalas de Tonos Enteros, Sustituto Tritono, Movimiento descendente diatónico en la escala.

Ilustración 3 Partitura Jeux d'eau Sección I Página 1

Annotations: Modulación, Intercambio Modal, ff

Ilustración 4 Partitura Jeux d'eau Sección I Página 2

| Sección II (Compás 19-28) |  |
|---------------------------|--|
| Compás                    | Descripción  |
| 19-21<br>Página 3         | Hallamos un pasaje formado por la armonización de cada nota de la escala pentatónica mayor <sup>17</sup> de B en el cual podemos ver la utilización del Planing. Antes de modular vemos la aparición constante de una nota ajena a la pentatónica mayor de B (A), la cual nos da indicios de un acorde específico. Este acorde (Bsus7) en relación con el siguiente (B7) son fuertes indicadores de un cambio armónico el cual no resuelve a donde se espera.  |
| 22-23                     | Modula a otra escala pentatónica mayor, en este caso, la de A manteniendo el mismo patrón del pasaje previamente presentado. Aparece una nota ajena a la escala (G#), la cual es el resultado de un movimiento de bajo descendente. Los dos pasajes de pentatónica mayor que acaban de pasar implican un movimiento de la quinta de la tonalidad original, a la cuarta, el cual nos lleva a anticipar un movimiento hacia la tónica como si de una cadencia plagal se tratara. Nos damos cuenta de que lo que en realidad ocurre es una modulación y se deja de lado la semejanza a una cadencia plagal. |
| 24-26                     | Modula a un pequeño pasaje de acordes no funcionales según la armonía tradicional sin dejar de utilizar el Planing. Ocurre una modulación directa hacia EbMaj7   |
| 26-28<br>Página 4         | Inicio de cambio de sección con arpeggios en la tónica de la modulación (EbMaj7) y un ritardando para entrar a la siguiente sección.   |

<sup>17</sup> La Escala Pentatónica es una escala de 5 notas la cual tiene diversidad de variaciones. Aquí tratamos con la escala pentatónica mayor la cual tiene la particularidad de eliminar el tritono de la escala mayor lo cual resulta en las 5 notas restantes (primer, segundo, tercer, quinto y sexto grado de la escala mayor). Esta escala es originalmente proveniente de la música oriental.

Modulación Armonización Escala Pentatonica Mayor de B

Vsus7 Planing Modulación V7 Armonización Escala Pentatonica Mayor de A

Bsus7 B7 3 Cordes Planing

Modulación No funcional

pp subito D#7 G7(13) D#7 G7(13) Un Corde

Modulación No Funcional

8 D#7 G7(13) D#7 G7(13) EbMaj7 3 Cordes

Ilustración 6 Partitura Jeux d'eau Sección II Página 3

EbMaj7

rit.

Ilustración 5 Partitura Jeux d'eau Sección II Página 4

| Sección III (Compás 29-37) |   |
|----------------------------|---|
| Compás                     | Descripción   |
| 29-30<br>Página 4          | Sigue vigente el Planing, ahora de manera un poco más marcada ya que no solo está presente en la conducción de voces dentro de los acordes. También se muestra en el cambio de acordes de manera paralela construyendo un patrón de dominantes contiguos de manera descendente.   |
| 31-32                      | Vuelve a aparecer el mismo patrón de dominantes contiguos <sup>18</sup> empezando desde el acorde del patrón anterior (G#7(13)). Al final de este patrón, presenta otro acorde paralelo pero alejado por una cuarta aumentada.  |
| 33-34                      | La obra ha mantenido la armonía en cuartas, y este segmento no es la excepción, pero presenta la diferencia de que ahora, la cuarta es aumentada. Se mantienen el Planing.  |
| 35<br>Página 5             | Cambian ligeramente las cualidades de los mismos acordes de los compases anteriores, esto permite una transición más suave al siguiente segmento.   |
| 36                         | El acorde G#-7b5 es la estructura superior proveniente del acorde E7(9)/G# del compás anterior, cumpliendo la misma función con la excepción de la omisión de la tónica, buscando una resolución más suave al siguiente compás. En cuanto a su funcionalidad específica, podemos teorizar por qué este acorde podría funcionar como acorde de Tensión para resolver al G que presenta en la modulación siguiente:<br>El G# (Ab enarmónico) es la tensión b9, la cual es un cromatismo que tiende a resolver al primer grado.<br>El F# es la sensible, la cual tiende a resolver también a primer grado. Es un tipo de resolución mucho más fuerte.<br>El B y el D se quedan estáticos para después formar parte del G como la tercera y la quinta del acorde; gracias a estos dos, el fenómeno de Tensión-Resolución resulta muy débil al no tener movimiento interválico.<br>Dicho esto, justamente antes de resolver a G tenemos un motivo melódico a octavas proveniente del modo Frigio que también es indicador de resolución (bIII-bII) en el transcurso de la obra ya hubo un momento donde predominó el modo Frigio y no es de extrañar que, a partir de ese entonces |
| 37                         | Por último, nos encontramos con un intercambio modal del cuarto grado del modo de G menor armónico (B#-7b5) el cual es un acorde de tensión mucho más deseado que el descrito en el compás anterior ya que, al tener el b6 de la tonalidad actual (Eb, enarmónicamente D#) este es un acorde de subdominante menor <sup>19</sup> ; puede también ser considerado como una cadencia plagal ya que el subdominante menor está resolviendo a su acorde objetivo. Inicio de cambio de sección.  |

<sup>18</sup> Los Dominantes Contiguos son patrones de acordes dominantes paralelos a una distancia interválica determinada por el compositor.

<sup>19</sup> Los acordes subdominantes menores son todos los acordes dentro de una tonalidad que contienen el sexto grado bemol. Los subdominantes, al igual que los dominantes, son utilizados a menudo como acordes de tensión que resuelven al primer grado.

a Tempo **Planing**

*pp* C#7(13) B7(13) C#7(13) B7(13) C#7(13) B7(13) A7(13) G#7(13)

2 Ped.

**Planing**

G#7(13) F#7(13) G#7(13) F#7(13) G#7(13) F#7(13) E7(13) A#7(13)

Ped. Ped.

**Planing**

E7(13) A#7(13) E7(13) A#7(13) E7(13) A#7(13)

3 Cordes

Ilustración 7 Partitura Jeux d'eau Sección III Página 4

E7(9)/G# A# E7(9)/G# A#

Modulación

G#-7b5 bIII bII G

Intercambio Modal

iv-7b5 I iv-7b5 G

rapido

Ilustración 8 Partitura Jeux d'eau Sección III Página 5

| Sección IV (Compás 38-50) |  |
|---------------------------|--|
| Compás                    | Descripción  |
| 38-38<br>Página 5         | La nueva textura muestra acordes arpegiados y cromatismos. El patrón armónico consta de un grado dominante y luego el mismo grado, pero semidisminuido. Nos encontramos con las tensiones b9 y b13 en acorde dominante. Estas tensiones son el resultado del intercambio modal del quinto grado de la escala menor armónica en vez de un quinto grado normal, el cual parece ser la preferencia de Ravel.      |
| 40<br>Página 6            | Aquí se prepara una modulación usando el mismo C#7 del inicio de sección. Este debería dirigirse hacia un F#Maj7, pero dicho caso no se completa, anulando la modulación funcional. Notar la aparición de la nota b3, la cual es un accidental que sucede debido a la dirección melódica del momento. Es preferible usar esta nota que la tercera del acorde actual por motivo de conducción de voces.         |
| 41-42                     | Al modular a este acorde lo que hace es repetir el patrón de los compases 39 y 40 una cuarta justa por encima.   |
| 43-44                     | Modula hacia un nuevo patrón de acordes semidisminuidos en paralelos (Planing) a una distancia de una tercera menor de cada uno.   |
| 45<br>Página 7            | Modula al mismo patrón de acordes semidisminuidos, una segunda mayor por encima.   |
| 46-47                     | Patrón de acordes semidisminuidos paralelos a distancia de segundas menores. Nos damos cuenta que desde el inicio de sección, Ravel repite patrones de semidisminuidos acortando la distancia entre los saltos de estos, empezando por, una cuarta justa, después tercera menor, segunda mayor y, por último, segunda menor; y acelerando de esta forma el ritmo armónico.                                     |
| 48-50                     | Inicia una preparación para el cambio de sección, en la cual, utiliza la escala pentatónica de teclas negras. Hace aparición en el último compás, lo que posteriormente se define como un punto pedal, el cual durará la siguiente sección completa; en este compás donde todavía persiste escala pentatónica de teclas negras, esta nota de punto pedal no es funcional, solo aporta una sonoridad disonante. |

*Jeux d'eau* Sección IV (Compás 38-50)

Modulación

No Funcional

The image shows two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Jeux d'eau'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a modulation from C#7 to C#-7b5, with a b9 tension highlighted in a pink box. The second system shows a further modulation to C#-7b5, with a b13 tension highlighted in a pink box. The score includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Ilustración 9 Partitura Jeux d'eau Sección IV Página 5

V7  
C#7  
#9

Modulación  
F#7  
F#-7b5

8

F#7

Modulación  
No Funcional  
f  
G-7b5  
A#-7b5  
C#-7b5  
Planing Armonico

8

G-7b5  
cre  
scen  
do  
e  
accol  
G-7b5  
A#-7b5  
Planing Armonico

Ilustración 10 Partitura Jeux d'eau Sección IV Página 6

Modulación  
No Funcional  
A-7b5  
C-7b5  
A-7b5  
C-7b5

Planing Armonico  
ff  
B#-7b5  
C#-7b5  
D-7b5  
D#-7b5  
B#-7b5  
C#-7b5  
D-7b5  
D#-7b5

8

ff  
long  
B#-7b5  
C#-7b5  
D-7b5  
D#-7b5  
B#-7b5  
C#-7b5  
D-7b5  
D#-7b5

Escala pentatónica  
glissando  
Punto pedal

Ilustración 11 Partitura Jeux d'eau Sección IV Página 7

| Sección V (Compases 51-61) |   |
|----------------------------|---|
| Compás                     | Descripción   |
| 51-53<br>Página 8          | Nos encontramos con una textura muy similar a la de la sección III, con un añadido de arpeggios y más ornamentos. De nuevo se utiliza la armonía en cuartas manteniendo un punto pedal durante este pasaje (G#), que pasa a ser la tónica de G#7(#11), y la tensión #11 de D7(#11). Volvemos a ver tensión b9 y b13 en acordes dominantes.  |
| 54                         | Acelera el ritmo armónico y simplifica los acordes ya establecidos sin alterar el patrón  |
| 55                         | Este D#7(#11) es construido de forma diferente para marcar una diferencia antes de la modulación. Contiene una nota ajena (séptima mayor), la cual es utilizada por primera vez de forma bastante específica: presenta la séptima dominante en el D#7(#11), la cual choca con esta séptima mayor de este acorde. Esta contiene la misma función que en los pasajes donde aparecen tensiones b9, b13 y #9, y busca crear ambigüedad y disonancia.  |
| 56-58<br>Página 9          | Modula al mismo patrón anterior una segunda mayor por encima. Decide dejar el E7 y cambia las notas del bajo para simular el patrón anterior. Notar la disonancia de las dos séptimas en este acorde (séptima dominante y séptima mayor) como nota de paso accidental, crea difusión.   |
| 59                         | Reitera el mismo segmento del compás 55 una segunda mayor por encima.   |
| 60-61                      | El mismo patrón es presentado, pero vuelve una segunda mayor hacia abajo con voicings diferentes para dar sentido de continuidad sin hacer lo mismo. La cualidad de los acordes es diferente a la del patrón original y el punto pedal (A) ya no es tan funcional en relación a los acordes. En estos dos compases existe un Planing a partir del tercer tiempo del compás; son acordes paralelos ascendentes los cuales se conectan pasado la primera mitad del compás 61. El último acorde del Planing es el acorde Dominante de la tonalidad original, tonalidad a la cual vuelve en la siguiente sección. |

**Modulación**

**Planing**

*1<sup>er</sup> Mourz!*  
*p* G#7(#11) b9 D7(#11)/G# D13 G#7(#11) D7(#11)/G#

*pp* D7(#11)/G# G#7 D7 G#7 D7

*f* D7(#11)/G# Maj7

**Modulación**

**Planing**

*p* A#7(#11)/G# E7/G# A#7(#11)/G# E7/G#

1 Corde

Ilustración 12 Partitura Jeux d'eau Sección V Página 8

*E7/G#* *E7/D* *E7/B* *E7/D* *E7/B*

9 Cordes

*E7/G#*

**Modulación**

**No Funcional**

*mf* G#7(11) D-7b5/G#

**Planing Armónico**

C D E7

**Planing Armónico**

*cestez* *legement* V7

*f* G#7(11) D-7b5/G#

F# G# A7 B7

Conexion de planing

Ilustración 13 Partitura Jeux d'eau Sección V Página 9

| Sección VI (Compases 62-74) |   |
|-----------------------------|---|
| Compás                      | Descripción   |
| 62-64<br>Página 10          | Modula a la reexposición del tema en la tonalidad original con la excepción del punto pedal (A), que prevalece desde la sección anterior.   |
| 65-67                       | Arpegios de los acordes establecidos en la modulación del compás 64. Encontramos una variación del D7 ahora con la tensión b9.  |
| 68                          | Modula a un patrón de acordes semidisminuidos paralelos con movimiento descendente que, a la vez, contienen un acorde Maj7 a una distancia de una cuarta justa entre cada uno. Encontramos dos tipos de disonancias: en los acordes semidisminuidos tenemos las dos séptimas (Disminuida y Dominante) y, en los acordes Maj7, tenemos las dos terceras (Mayor y Menor). |
| 69                          | Acordes paralelos semidisminuidos ahora sin acordes de por medio y a distancia de terceras menores.   |
| 70-72<br>Página 11          | Largo pasaje arpegiado de F#7(b9, #11); este acorde funciona como Dominante Sustituto del F7 de la siguiente Modulación.  |
| 73-74                       | Retoma la sección III a una distancia de una cuarta justa por encima. Sirve de preámbulo para la siguiente sección.   |

**Modulación** I<sup>7</sup> Mour! IMaj7(9) IV<sup>Maj7</sup> IMaj7(9) IV<sup>Maj7</sup> IMaj7(9)

**Punto Pedal**

**Modulación** IMaj7(9) IV<sup>7(9,#11)</sup>Maj7(9) IV<sup>7(9,#11)</sup> IMaj7

**Planing** **Modulación** No Funcional

F<sup>#</sup>-7b5(9) BMaj7 E-7b5(9) AMaj7 D<sup>#</sup>-7b5(9) GMaj7 C-7b5(9) FMaj7

**Planing**

A-7b5(9) F<sup>#</sup>-7b5(9) Eb-7b5(9) C-7b5(9) A-7b5(9) F<sup>#</sup>-7b5(9) Eb-7b5(9) C-7b5(9)

Ilustración 14 Partitura Jeux d'eau Sección VI Página 10

subV7(b9,#11)

F<sup>#</sup>7(b9,#11) *ppp*

2 *rit.* jusqu'au \*

*très rapide* *ppp*

(3 Cordes) *rit.*

*f*

*mf* *dim* *p* *rall.*

\* *rit.* 2 *rit.*

**Modulación** **No Funcional**

Un peu plus lent qu'au début *rall.*

F7(9,13) D<sup>#</sup>7(9,13) F7(9,13) D<sup>#</sup>7(9,13) F7(9,13) D<sup>#</sup>7(9,13) C<sup>#</sup>7(9,13) B7(9,13)

Ilustración 15 Partitura Jeux d'eau Sección VI Página 11

| Sección VII (Compases 75-85) |   |
|------------------------------|---|
| Compás                       | Descripción   |
| 75-76<br>Página 12           | Modula al mismo patrón anterior una cuarta aumentada por encima. El aire aclarado en esta sección es un Lento, el cual permite acelerar el ritmo armónico, a su vez permitiendo la inserción de la resolución de cada acorde dominante presente entre cada uno. El patrón termina con un F#7 el cual es la dominante de la dominante la cual efectivamente resuelve a B en el siguiente compás aun siendo armonización de una escala pentatónica. |
| 77-81                        | Armonización de las Escalas Pentatónicas Mayores de B y A, así como presentado en la sección II, pero aún más ornamentado.  |
| 82-85                        | Armonización de la Escala Pentatónica Mayor de E de forma similar a las escalas pentatónicas pasadas para terminar la obra en la tónica original (EMaj7).   |

Lent  
*très expressif*

B7 Emaj7 DMaj7 A7 B7 Emaj7 A7 DMaj7 B7 Emaj7 A7 DMaj7 Emaj7 DMaj7 CMaj7 F#7

V7/V

*l'apide*

Escales Pentatónicas  
Mayor de B

*p*

Escales Pentatónicas  
Mayor de A

*Un peu marqué*

M.G

Escales Pentatónicas  
Mayor de A

Ilustración 16 Partitura Jeux d'eau Sección VII Página 12

15

Escales Pentatónicas  
Mayor de A

*jusqu'à la fin*

Escales Pentatónicas  
Mayor de E

*sans ralentir*

8

IMaj7

EMaj7

*pp*

Ilustración 17 Partitura Jeux d'eau Sección VII Página 13

## 2.2 ANÁLISIS COMPARATIVO

Debemos de comparar los datos del análisis de la obra Jeux d'eau para poder validar la veracidad de estos; de tal manera procederemos a comparar el estudio y análisis de otra obra de Maurice Ravel para encontrar similitudes y probar que los datos obtenidos son verídicos.

En este caso, tomaremos otra de las obras pianísticas más importantes de Ravel, Le Tombeau de Couperin, analizada por Yali Lydia Tai en "Ravel's: Le Tombeau de Couperin" (1995) como objeto de comparación. No entraremos mucho en detalle con el trasfondo de la obra, aunque es propicio un preámbulo a la misma.

El nombre Le Tombeau de Couperin hace referencia a François Couperin, uno de los compositores de música barroca en Francia más importantes de su época. Esto explica bastante ya que Le Tombeau de Couperin es una suite de danzas las cuales tuvieron un auge en la época barroca. Yali Lydia Tai hace referencia al inicio de la obra diciendo lo siguiente:

"Melodías pentatónicas son evidentes en el tema de abertura y en el compás siete. Ver figura 3. El tema de abertura contiene una melodía pentatónica de G (G-A-B-D-E) y el compás siete contiene una melodía pentatónica de A en el bajo (A-B-C#-E-F#)".

En nuestro análisis de Jeux d'eau nos encontramos con las mismas escalas pentatónicas en dos ocasiones; en los compases 19-23 y del 77-84. También encontramos otra escala pentatónica en los compases 48-50.

Opening Theme, Measure 1-2 and Measure 7:

Figure 3. Pentatonic Melody Usage in Prelude

Ilustración 18 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 1

"Un vistazo de cerca a los compases 50-51 revela un acorde aumentado (F#-Bb-D), una escala de tonos enteros (F#-G#-Bb-C-D-E), una relación de tritono (F# a C en el bajo), y armonía de cuarta (D-G-C). Ver figura 5. Estos elementos aparecen de nuevo en los compases 53-54. El pasaje de los compases 58-67 contiene una caída de tonos enteros (G#-F#-E-D-C-Bb-Ab) ilustrando la intención del compositor de usar una escala de tonos enteros (ver figura 6)."

En nuestro análisis de Jeux d'eau nos encontramos con armonización de escala de tonos enteros en los compases 5-7; así como relación tritonal armónica en los compases 33-34 y 75-76; armonía de cuartas en los compases 1-3, 9-10, 22-23, 31-34, y 53-54;

Measure 50-51:

Figure 5. Augmented Chord, Whole-Tone Scale, Tritone and Quartal Harmony Usage in Prelude

Measure 58-67:

Figure 6. Whole-Tone Fall Usage in Prelude

Ilustración 19 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 2

En la ilustración 20 vemos como Yali Lydia señala el uso de un punto pedal, el cual, en nuestro análisis, tenemos un punto pedal en Jeux d'eau que persiste en la sección V completa y algunos compases de la sección VI.

Measure 35:



Figure 8. Subject, Counter-Subject and Pedal Point Usage in Fugue

Ilustración 20 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 3

Especifica el uso de poliacordes el cual encontramos en los compases 5-6 de Jeux d'eau.



Figure 17. Polychord Usage in Forlane



Figure 18. Polychord Usage in Forlane

Ilustración 21 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 4

“Un obvio poliacorde es encontrado en el compás 131 donde un acorde de C# mayor es construido encima de una acorde de D menor (ver figura 20). Ravel también usa poliacordes rotos en el compás 20 el cual contiene un acorde de E mayor construido sobre un acorde de C mayor (ver figura 21). Una situación similar aparece en el compás 23 donde el acorde es una combinación de D y Bb mayor.”

Measure 131:



Figure 20. Polychord Usage in Forlane

Measure 20-23:



Figure 21. Polychord Usage in Forlane

Ilustración 22 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 5

“Estas cadencias plagales al final producen un sentimiento de antigüedad”  
En nuestro análisis de Jeux d'eau nos encontramos con una cadencia plagal en el compás 37.



Figure 22. Plagal Cadences Usage in Forlane

Ilustración 23 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 6

Especifica más usos de escalas pentatónicas y el uso de acordes en moción paralela (Planing).

En nuestro análisis de Jeux d'eau nos encontramos con acordes paralelos en los compases 4, 22-24, 29-35, 46-47, 60-61 y 68-69.

Measure 1-3:



Figure 25. Pentatonic Scale Usage in Menuet

Measure 7-8:



Figure 26. Parallel Motion of Triads Usage in Menuet

Ilustración 24 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 7

Yali Lydia Tai especifica el uso del modo lidio.

En nuestro análisis de Jeux d'eau nos encontramos con acordes de tensión #11 los cuales implican la escala lidia en los compases 3-5, 10, 11, 13-14, 51-61, 64-67 y 70-72

Measure 104 (coda)-107:



Figure 30. Lydian Mode Usage in Menuet

Ilustración 25 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 6

Measure 23:



Figure 32. Lydian Mode Usage in Toccata

Ilustración 26 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 8

Por último, Yali Lydia recalca de nuevo repetidas ocasiones de usos de tritonos en el bajo, acordes de escala de tonos enteros y poliacordes.

Measure 86-93:



Figure 33. Tritone Outline Usage in Toccata

Measure 168:



Figure 34. Whole-Tone Chord Usage in Toccata

Measure 48:

Measure 207:



Figure 35. Polychord Usage in Toccata

Ilustración 27 Análisis de Le Tombeau de Couperin de Yali Lydia Tai 9

## 2.3 CONCLUSIÓN DEL LENGUAJE ARMÓNICO DE MAURICE RAVEL

A lo largo de este proyecto indagamos sobre El Lenguaje Armónico de Maurice Ravel, para ello, realizamos un análisis armónico de una de sus obras más características en el ámbito pianístico, *Jeux d'eau*, presentando una partitura oficial de la misma y precediendo a diagramar nuestro análisis en secciones buscando facilitar el enfoque armónico.

Realizamos también, una comparación con otra de sus piezas características, *Le Tombeau de Couperin*, analizada por Yali Lydia Tai en su Tesina *Rave's le tombeau de Couperin*. Confirmamos que las técnicas de composición encontrada en el resultado de los datos del análisis son verídicas ya que encontramos una gran cantidad de similitudes.

En las piezas evaluadas, Ravel hace uso de las siguientes técnicas de composición.

**Armonía de Cuartas.** Dentro de lo micro y lo macro, podemos identificar el uso de intervalo de cuartas, tanto melódicas como armónicas, en casi todos los renglones de sus obras. Los utiliza como arpeggios, como distancia interválica para acordes paralelos e incluso hace modulaciones de un mismo patrón armónico una cuarta por encima del patrón original. Esta técnica no se limita solo a las cuartas justas, ya que en repetidas ocasiones nos encontramos con intervalos de cuartas aumentadas (tritono) cumpliendo la misma función de la armonía en cuartas.

**Escala pentatónica.** Ravel con frecuencia hace uso de la escala pentatónica mayor, la cual podemos encontrar sola o en grupos de dos a una distancia de un tono. Armoniza dentro de estas escalas con triadas y, en algunas ocasiones, utiliza algunas notas no pertenecientes a la escala pentatónica que no sean disonantes a esta. También nos encontramos con estructuras paralelas que no necesariamente denotan un tipo de acorde, sino que las trata como melodías.

**Planing.** Sin dudas la técnica composición más utilizada por Ravel es la de movimiento de acordes en paralelo. Tanto en pequeña como a gran escala, podemos encontrar esta técnica en octavas paralelas, triadas paralelas, acordes paralelos, progresiones y patrones en paralelos e incluso modulaciones en paralelo. Es una técnica perfecta para producir una sensación de ambigüedad en una obra, debido a que, dentro del paralelismo de estructuras y patrones se pierde la orientación y el sentido tonal fácilmente.

**Escalas de Tonos Enteros.** otra escala exótica, al igual que la escala pentatónica. La Escala Whole-tone o escala de tonos enteros en español es otra muy buena técnica para expresar difusión y ambigüedad ya que todos los intervalos posibles en la misma son terceras mayores, provocando que todos los acordes provenientes de la escala de tonos enteros sean aumentados. A diferencia de la escala pentatónica, la cual usa para dar un sentido vago de la tonalidad, Ravel usa la escala de tonos enteros para crear disonancias agregándole también, de vez en cuando, notas no pertenecientes a la escala, pero teniendo una disonancia específica en mente.

**Modo Lidio.** Ravel hace muchas implicaciones al modo lidio, quizás no siempre de forma directa con algún tipo de melodía, pero sí de manera armónica, tanto en acordes, como en arpeggios. No pierde la oportunidad para hacer uso de la tensión #11 en acordes mayores y dominantes sin llegar a abusar de este recurso.

**Poliacordes.** Son escasas las veces en las que Ravel usa los poliacordes, pero cuando los usa se percata de que no sea un simple acorde tonal de estructura superior, sino que los construye basados en tonalidades alejadas. Debido a alta variedad de tensiones disponibles y no disponibles utilizadas, varios acordes pueden ser analizados como poliacordes aunque ya estén cumpliendo con una función específica.

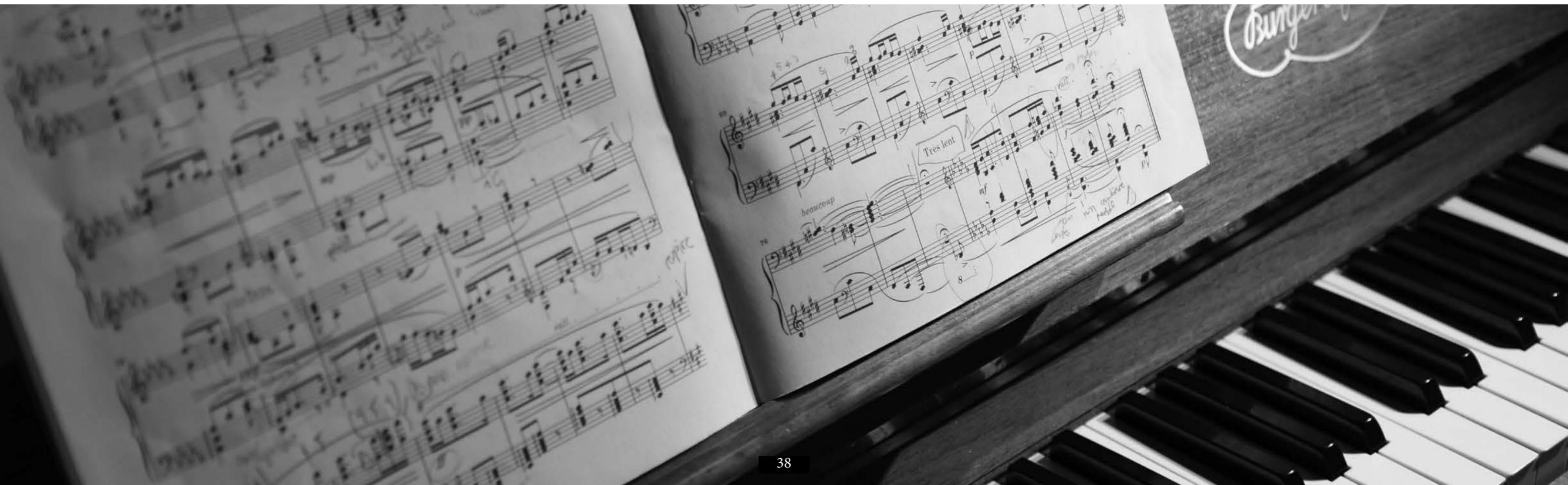
No se puede quedar fuera de esto la preferencia que presenta Ravel por el quinto grado del modo menor armónico en vez del modo jónico, ya que este posee las tensiones b9 y b13, las cuales son excelentes herramientas para la creación de disonancias, así como también tiene preferencia con los acordes semidisminuidos por encima de los disminuidos completos, debido a que, los semidisminuidos tienen una estructura de por sí bastante disonantes (dos terceras menores y un tritono).

Cabe destacar que, Ravel, aun utilizando todas estas técnicas para salirse de lo que es la armonía tradicional occidental, tiene muy claro que, no existe la tensión si no existe un movimiento de resolución, así como no existe la ambigüedad dentro de la música si en ningún momento se avanza hacia la claridad tonal y viceversa.

# III. MARCO PROYECTUAL



# 3.1 FUGA A CUATRO VOCES



# Fuga

proyecto final

Oscar Pozo 16-2353

Clavichord

Measures 1-4 of the Fuga score. The piece is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure numbers 2, 3, and 4 are indicated below the staff.

Clvd.

Measures 5-8 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are indicated below the staff.

Clvd.

Measures 9-12 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are indicated below the staff.

Clvd.

Measures 13-16 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated below the staff.

Clvd.

Measures 17-20 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 17, 18, 19, and 20 are indicated below the staff.

# Fuga

Clvd.

Measures 21-24 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 21, 22, 23, and 24 are indicated below the staff.

Clvd.

Measures 25-28 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 25, 26, 27, and 28 are indicated below the staff.

Clvd.

*rit.*

Measures 29-32 of the Fuga score. The notation continues with the same melodic and bass lines. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated below the staff. A *rit.* (ritardando) marking is present above the first measure of this system.

## 3.2 ARREGLO PARA BIG BAND "BÉSAME MUCHO"



Bolero

Besame Mucho

Arrangement by Oscar Pozo

Score INTRO  $\text{♩} = 100$

*rit.*

The score is arranged for a large ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Alto Sax 1 & 2:** Play melodic lines with dynamics *mf*, *ff*, and *p*.
- Tenor Sax 1 & 2:** Play harmonic accompaniment with dynamics *p* and *ff*.
- Baritone Sax:** Provides a low harmonic foundation with dynamics *p* and *ff*.
- Trumpet in B♭ 1-4:** Play melodic lines with dynamics *p* and *ff*.
- Trombone 1-3:** Play harmonic accompaniment with dynamics *p* and *ff*.
- Guitar:** Provides harmonic accompaniment with chords:  $F_m$ ,  $F_m7/E_b$ ,  $D_m7(b9)$ ,  $D_{maj7}$ ,  $G_m7(b9)$ ,  $C7(b9b13)$ , and  $F_m6(9)$ .
- Piano:** Provides harmonic accompaniment with chords:  $F_m$ ,  $F_m7/E_b$ ,  $D_m7(b9)$ ,  $D_{maj7}$ ,  $G_m7(b9)$ ,  $C7(b9b13)$ , and  $F_m6(9)$ .
- Electric Bass:** Provides harmonic accompaniment with chords:  $F_m$ ,  $F_m7/E_b$ ,  $D_m7(b9)$ ,  $D_{maj7}$ ,  $G_m7(b9)$ ,  $C7(b9b13)$ , and  $F_m6(9)$ .
- Percussion:** Provides rhythmic accompaniment.

The score is divided into measures 2, 3, 4, and 5. The tempo is marked as  $\text{♩} = 100$  and the style is Bolero. The piece is titled "Besame Mucho" and includes a *rit.* (ritardando) marking.

Besame Mucho

A TENOR 1 SOLO

Freely  
mp

Gtr. Play what's written or simile

Pno.

E.B.

Perc. Simile

6 7 8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20 21

Fill

B TENOR 1 SOLO

Besame Mucho

Chord changes for Guitar and Piano:

| Measure | Chord   |
|---------|---------|
| 22      | Fm      |
| 23      | Fm6     |
| 24      | Bm7     |
| 25      | Bm6     |
| 26      | Gm7(b9) |
| 27      | C7(b9)  |
| 28      | Fm      |
| 29      | Fm6     |

Besame Mucho

The musical score is arranged for a big band. It includes parts for two saxophones (A. Sax. 1 & 2), two trumpets (T. Sax. 1 & 2), a bass saxophone (B. Sax.), four trumpets (B♭ Tpt. 1-4), three trombones (Tbn. 1-3), guitar (Gtr.), piano (Pno.), double bass (E.B.), and percussion (Perc.). The score is divided into measures 30 through 37. The guitar, piano, and double bass parts feature a consistent harmonic progression: F7, F\*7, B♭m(maj7), B♭m6, Fm7, Fm9/E♭, D♭#11, C7(#9), and Fm6. The percussion part is marked with a 'FIII' symbol at the end of the sequence.

C Cha-cha-cha

A. Sax 1 *mp*  
 A. Sax 2 *mp*  
 T. Sax 1 *mp*  
 T. Sax 2 *mp*  
 B. Sax *mp*  
 B♭ Tpt. 1 *f*  
 B♭ Tpt. 2 *f*  
 D♭ Tpt. 3 *f*  
 B♭ Tpt. 4 *f*  
 Tbn. 1 *mp*  
 Tbn. 2 *mp*  
 Tbn. 3 *mp*  
 Gtr. *Gm7(b9) C7 Fm D7 C7 Fm6 Gm7(b9) C7 Fm D7 Caug C7*  
 Pno. *Gm7(b9) C7 Fm D7 C7 Fm6 Gm7(b9) C7 Fm D7 Caug C7*  
 E.B. *Gm7(b9) C7 Fm D7 C7 Fm6 Gm7(b9) C7 Fm D7 Caug C7*  
 Perc. *FIII*

Besame Mucho

Bolero

D TRUMPET 1 SOLO

A. Sax. 1  
 A. Sax. 2  
 T. Sax. 1  
 T. Sax. 2  
 B. Sax.  
 B♭ Tpt. 1  
 Gtr.  
 Pno.  
 E.B.  
 Perc.

Harmon Mute  
 mf  
 Fm B♭m7 Bm6 A♭m7(b5) Gm7(b5) C7(b9) Fm6  
 Fm B♭m7 Bm6 A♭m7(b5) Gm7(b5) C7(b9) Fm6  
 Fm B♭m7 Bm6 A♭m7(b5) Gm7(b5) C7(b9) Fm6

46 47 48 49 50 51 52 53

Besame Mucho

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

F7 Bm7 Bm(maj7) Fm6 Fm Fm7/E♭ D7 C7 Fm Gm7(b5)/D C7

54 55 56 57 58 59 60 61

Fill

Besame Mucho

E SOLO PIANO

Harmon Mute  
*mp*

B $\flat$  Tpt. 1

Harmon Mute  
*mp*

B $\flat$  Tpt. 2

Harmon Mute  
*mp*

B $\flat$  Tpt. 3

Harmon Mute  
*mp*

B $\flat$  Tpt. 4

*mp*

Tbn. 1

*mp*

Tbn. 2

*mp*

Tbn. 3

*mp*

F $m$  F $m6$  B $\flat$ 7 B $\flat$ 6 G $m7(b5)$  C7(b9) F $m6$

Gtr.

F $m$  F $m6$  B $\flat$ 7 B $\flat$ 6 G $m7(b5)$  C7(b9) F $m6$

Pno.

F $m$  F $m6$  B $\flat$ 7 B $\flat$ 6 G $m7(b5)$  C7(b9) F $m6$

E.B.

Perc.

62 63 64 65 66 67 68 69

Besame Mucho

**Senza sord.**

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

F7 B♭m6 Fm Fm7/E♭ D♭7 C7

Gtr.

F7 B♭m6 Fm Fm7/E♭ D♭7 C7

Pno.

F7 B♭m6 Fm Fm7/E♭ D♭7 C7

E.B.

Perc. **Fill**

70 71 72 73 74 75 76 77

Besame Mucho

F

A. Sax. 1 *mp*

A. Sax. 2 *mp*

T. Sax. 1 *mp*

T. Sax. 2 *mp*

B. Sax. *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 1 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 2 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 3 *mp*

B<sup>b</sup> Tpt. 4 *mp*

Tbn. 1 *mp*

Tbn. 2 *mp*

Tbn. 3 *mp*

Gtr. *Fm* *Bm7* *Bm6* *Gm7(b9)* *C7(b9)* *Fm* *Fm6*

Pno. *Fm* *Bm7* *Bm6* *Gm7(b9)* *C7(b9)* *Fm* *Fm6*

E.B. *Fm* *Bm7* *Bm6* *Gm7(b9)* *C7(b9)* *Fm* *Fm6*

Perc.

Besame Mucho

SOLO END

A. Sax. 1

A. Sax. 2

T. Sax. 1

T. Sax. 2

B. Sax.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

B♭ Tpt. 4

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Gtr.

Pno.

E.B.

Perc.

F7 Bm7 Bm6 Fm7 Fm9/Eb D#11 C7(#9) Fm6

F7 Bm7 Bm6 Fm7 Fm9/Eb D#11 C7(#9) Fm6

F7 Bm7 Bm6 Fm7 Fm9/Eb D#11 C7(#9) Fm6

Fill

G Cha-cha-cha

Besame Mucho

The musical score is arranged for a big band. It includes staves for:  
 - Saxophones: A. Sax 1 & 2, T. Sax 1 & 2, B. Sax.  
 - Trumpets: E♭ Tpt. 1, 2, 3, 4.  
 - Trombones: Tbn. 1, 2, 3.  
 - Guitar (Gtr.) and Piano (Pno.).  
 - Double Bass (E.B.).  
 - Percussion (Perc.).

The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B♭ major/D minor). The saxophone parts feature melodic lines with slurs and accents, and dynamic markings such as *f*. The guitar and piano parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The percussion part includes a steady bass drum and snare pattern.

Chord progression for Guitar and Piano:

|         |    |    |            |    |    |         |    |    |     |     |       |      |
|---------|----|----|------------|----|----|---------|----|----|-----|-----|-------|------|
| Gm7(b9) | C7 | Fm | Gm7(b9)/D♭ | C7 | Fm | Gm7(b9) | C7 | Fm | B♭7 | B♭7 | C7sus | Caug |
|---------|----|----|------------|----|----|---------|----|----|-----|-----|-------|------|

Measure numbers 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101 are indicated at the bottom of the score.

II Bolero

Besame Mucho

This musical score is for the piece "Bolero" (Section II) of "Besame Mucho". It is arranged for a large ensemble including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwind section consists of four flutes (A and T), two saxophones (A and T), and a baritone saxophone. The brass section includes four trumpets (E-flat) and three trombones. The string section includes guitar, electric bass, and percussion. The score is divided into measures 102 through 110. The woodwinds and brass play melodic lines, often with slurs and accents. The strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The percussion features a steady, rhythmic accompaniment. The guitar and electric bass parts are primarily harmonic, following the chord progression: Fm, Bbm7, Gm7(b5), C7(b9), and Fm.

Besame Mucho

The musical score for page 14 of "Besame Mucho" includes the following parts and measures:

- Saxophones:** A Sax 1, A Sax 2, T Sax 1, T Sax 2, B Sax. These parts feature melodic lines with slurs and ties across measures 110-117.
- Trumpets:** E♭ Tpt. 1, E♭ Tpt. 2, E♭ Tpt. 3, E♭ Tpt. 4. These parts play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3. These parts play a rhythmic pattern of eighth notes.
- Guitar:** Accompaniment with chords: F7, Bbm7, Fm, Fm7/E♭, D7, C7, Fm, Bbm7, C7.
- Piano:** Accompaniment with chords: F7, Bbm7, Fm, Fm7/E♭, D7, C7, Fm, Bbm7, C7.
- Electric Bass:** Accompaniment with chords: F7, Bbm7, Fm, Fm7/E♭, D7, C7, Fm, Bbm7, C7.
- Percussion:** Indicated by a double bar line and the word "Perc." at the end of the staff.

Measure numbers 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, and 117 are marked at the bottom of the score.

Bridge

The musical score for the Bridge section of 'Besame Mucho' is arranged for a large ensemble. It includes staves for strings (A Sr. 1, A Sr. 2, T Sr. 1, T Sr. 2, B. Sr.), brass (B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, D♯ Tpt. 3, B♭ Tpt. 4, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), guitar (Gtr.), piano (Pno.), electric bass (E.B.), and percussion (Perc.). The score is divided into measures 116 through 121. The bridge section begins with a melodic line in the strings and brass, supported by a harmonic accompaniment in the woodwinds, guitar, and piano. The piano part features a steady bass line with chords. The percussion part includes a fill in measure 121.

Chord progression for the Bridge section:

- Measure 116: Fm
- Measure 117: Fm7/E♭
- Measure 118: Dm7(♭9)
- Measure 119: D7
- Measure 120: G7
- Measure 121: Gm7(♭9)/D♭
- Measure 122: A♭m7(♭9)/D
- Measure 123: D7

Besame Mucho

I

Score for strings and brass instruments:

- A. Str. 1
- A. Str. 2
- T. Str. 1
- T. Str. 2
- B. Str.
- E♭ Tpt. 1
- E♭ Tpt. 2
- E♭ Tpt. 3
- E♭ Tpt. 4
- Tbn. 1
- Tbn. 2
- Tbn. 3

Chord progression and accompaniment:

- Chords: F#m, Bm7, Bm6, Cm6, G#m7(b9), G#7, G#7, C47(b9), F#m
- Ob.: Play what's written or simile
- Pno.
- E.B.
- Perc.



Cha-cha-cha

Besame Mucho

This musical score is for a Cha-cha-cha piece titled "Besame Mucho". It is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** Flute 1 & 2 (A. Sax 1 & 2), Clarinet 1 & 2 (T. Sax 1 & 2), Bassoon (B. Sax), and Bass Clarinet (Bc. Tpt. 1-4).
- Brass:** Trumpet 1-4 (Dc. Tpt. 1-4) and Trombone 1-3 (Tbn. 1-3).
- Strings:** Violin 1 & 2 (Vln. 1 & 2) and Viola (Vla.).
- Other Instruments:** Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), Double Bass (E. B.), and Percussion (Perc.).

The score is divided into two main sections. The first section, marked *ff* (fortissimo), spans measures 1 through 10. The second section, marked *mf* (mezzo-forte), spans measures 11 through 16. The guitar part provides harmonic support with chords: Gm7(b9), C17, Fm, D7, C17, Fm, Gm7(b9), C17, Fm, D7, and C17. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The double bass and percussion parts provide a steady rhythmic foundation.

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section consists of woodwinds and brass: A Sax 1 & 2, T Sax 1 & 2, B Sax, Eb Tpt 1-4, and Tbn 1-3. The guitar part is split into two staves (Gtr. and E.B.). The piano part (Pno.) is split into two staves. The percussion part (Perc.) is at the bottom. The score includes dynamic markings such as *mp* and *f*, and a *Freely* instruction for the Tenor 1 Solo. Chord symbols are provided for guitar and piano: Fm, Fm6, Bm7, Cm6, Gbm7(b9), Ca7(b9), and Fm6. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Besame Mucho

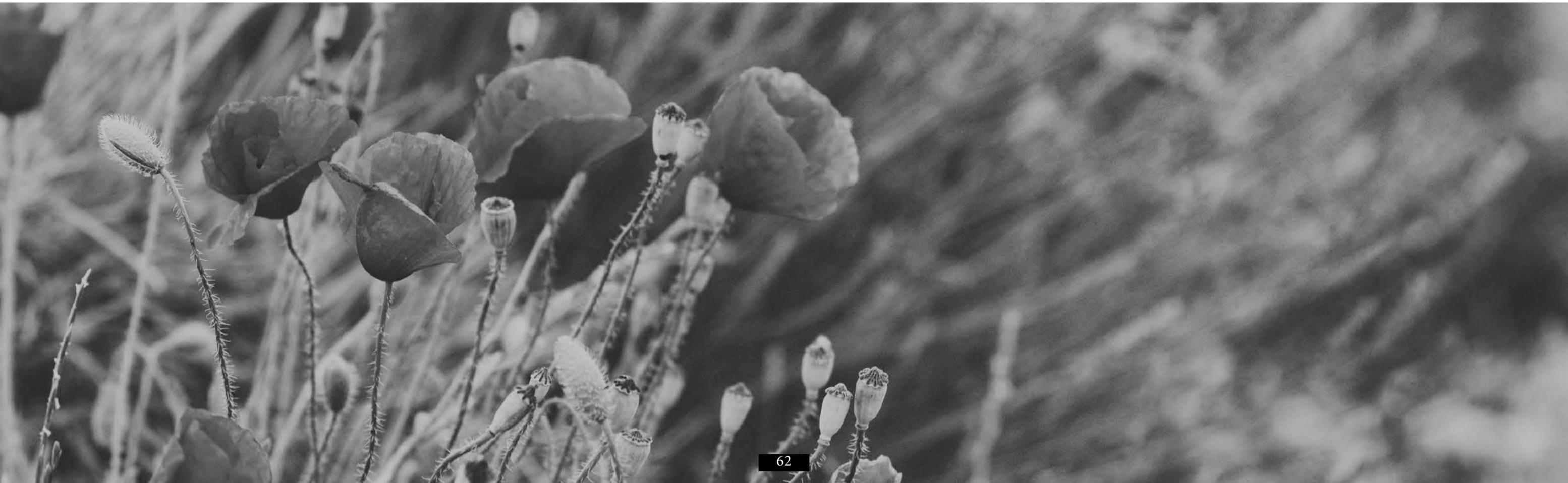
The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for two string sections (A. Str. 1 & 2, T. Str. 1 & 2), a double bass (B. Str.), four trumpets (B♭ Tpt. 1-4), three trombones (Tbn. 1-3), a horn (Cr.), piano (Pno.), double bass (E.B.), and percussion (Perc.). The score is divided into measures 154 through 161. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with a consistent eighth-note pattern. The brass and string parts have melodic lines with various articulations and dynamics. A chord chart is provided below the piano part, indicating the harmonic structure for each measure.

|     |            |          |     |      |        |      |         |
|-----|------------|----------|-----|------|--------|------|---------|
| 154 | 155        | 156      | 157 | 158  | 159    | 160  | 161     |
| F#7 | F#7        | Bm(maj7) | Bm6 | F#m7 | F#m9/E | D#11 | C#7(#9) |
| F#m | G#m7(#9)/D | C#7      |     |      |        |      |         |

OUTRO

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes strings (A. Str. 1 & 2, T. Str. 1 & 2, B. Str.), woodwinds (D. Tpt. 1-4, B. Tpt. 1-4), brass (T. Trn. 1-3, B. Trn. 1-3), guitar (Gtr.), piano (Pno.), double bass (E.B.), and percussion (Perc.). The score is divided into measures, with measure numbers 162, 163, 164, 165, 166, 167, and 168 indicated at the bottom. The guitar part includes a chord chart with the following chords: F#m, F#m7/E, G#m7(b9), C#7, F#m, F#m7/E, D#m7(b9), D7, G#m7(b9), C#7(b9), F#m4(9).

### 3.3 ARREGLO PARA VOCES "AMAPOLA"



Score

# Amapola

Arreglo de voces

Juan Luis Guerra  
Arrangemetrn by Oscar Pozo

INTRO  $\text{♩} = 95$

Drano

lto 1

lto 2

Tenor

Bass

Guitar

*mp*

A Bm7/A Dm6/A A

2

Amapola

S

*p*

He - ia He - ia He - ia He - ia

A 1

*p*

He - ia He - ia He - ia He - ia

A 2

*p*

He - ia He - ia He - ia He - ia

T

*mf*

Pa pa pa pa para pa pa pa

B

*mp*

Mmm Mmm

Gtr.

*p*

A Bm7/A Dm6/A A

Amapola

3

S  
He - ia He - ia Si te vuel - vo\_a ver

A 1  
He - ia He - ia Si te vuel - vo\_a ver

A 2  
He - ia He - ia Si te vuel - vo\_a ver

T  
Pa pa pa Pa pa pa Si te vuel - vo\_a ver

B  
Mmm Si te vuel - vo\_a ver

Gtr.  
A Bm7/A Dm6

10 11 12 13

4

Amapola

A

S  
Ah Ah Ah

A 1  
Ah Ah Ah

A 2  
Ah Ah Ah

T  
A-bre las ho - jas del vien-to mi vi - da Ponle\_u - namon - tura\_alri - o

B  
Ah Ah Ah

Gtr.  
Amaj7 E D C#7

14 15 16 17

Amapola

5

S  
Ah Ah

A 1  
Ah Ah

A 2  
Ah Ah

T  
Ca-bal - ga\_y si\_\_\_ te da fri - o\_\_\_ te\_a-rro - pas Con la\_\_\_ piel de\_\_\_ las es-tre - llas

B  
Ah Ah

B $\flat$ 7 B Dm6

Gtr.  
18 19 20

6

Amapola

S  
Ah Ah Ah *mf* Y de \_\_\_ sueño\_el amor mi-o

A 1  
Ah Ah Ah *mf* Y de \_\_\_ sueño\_el amor mi-o

A 2  
Ah Ah Ah *mf* Y de \_\_\_ sueño\_el amor mi-o

T  
De\_almohada la \_\_\_ lu-na lle - na \_\_\_ mi vi - da Y de \_\_\_ sueño\_el amor mi-o

B  
Ah Ah Ah *mf* Y de \_\_\_ sueño\_el amor mi-o

A C7 B E7

Gtr.  
21 22 23 24

Amapola

7

8

Amapola

**B**

S *p*  
Y\_u - na\_\_ ama - po - la me\_\_ lo di -

A 1 *p*  
Y\_u - na\_\_ ama - po - la me\_\_ lo di -

A 2 *p*  
Y\_u\_\_ na\_\_ ama - po - la me\_\_ lo di -

T *f*  
Y\_u - na\_a - ma - po - la me\_\_ lo di - jo\_a - yer\_\_ Que

B *mp*  
Du - ah pa ra\_\_ Du - ah pa ra\_\_

A Bm7/A

Gtr. Same as Intro

25 26

S - jo\_a - yer te voy\_\_ a ver\_\_ Wi du wi du wi du ba

A 1 - jo\_a - yer te voy\_\_ a ver\_\_ Wi du wi du wi du ba

A 2 - jo\_a - yer te voy\_\_ a ver\_\_ Wi du wi du wi du ba

T 8  
\_\_ te voy\_\_ a ver\_\_ Que\_\_ te voy\_\_ a ver\_\_ Wi du wi du wi du ba

B Du - ah pa ra\_\_ Wi du wi du wi du ba

Dm6/A A Ealt

Gtr. 27 28

Amapola

9

S  
Y\_un ar - co - i - ris me pin - to

A 1  
Y\_un ar - co - i - ris me pin - to

A 2  
Y\_un ar - co - i - ris me pin - to

T  
Y\_un ar - co - i - ris me pin - to la piel Pa -

B  
wah pa ra Du - ah pa ra

A Bm7/A

Gtr.

29 30

10

Amapola

S  
la piel con ti pa pa pa pa pa

A 1  
la piel con ti pa pa pa pa pa

A 2  
la piel con ti pa pa pa pa pa

T  
ra\_a ma - ne - cer con ti pa pa pa pa pa

B  
Du - ah pa ra con ti pa pa pa pa pa

Dm6/A A Am7(b5) Bm7(b5) Cm7(b5) Bm7(b5) Bbmaj7(#5)

Gtr.

31 32

Amapola

Amapola

**C**

*f*

S Y\_u-na\_a-ma-po - la me\_\_\_ lo di - jo\_a-yer\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_

*f*

A 1 Y\_u-na\_a-ma-po - la me\_\_\_ lo di - jo\_a-yer\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_

*f*

A 2 Y\_u-na\_a-ma-po - la me\_\_\_ lo di - jo\_a-yer\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_

*f*

T Y\_u-na\_a-ma-po - la me\_\_\_ lo di - jo\_a-yer\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_

*f*

B Y\_u-na\_a-ma-po - la me\_\_\_ lo di - jo\_a-yer\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_ Que\_\_\_ te voy a ver\_\_\_

A Bm7/A Dm6/A A

Gtr. 33 34 35 36

S Y\_un ar - co-i - ris me\_\_\_ pin-to\_\_\_ la piel\_\_\_ Pa - ra\_a ma - ne-cer\_\_\_ con - ti - go\_\_\_

*p*

A 1 Y\_un ar - co-i - ris Uh\_\_\_ Ah Da-ra\_\_\_

*p*

A 2 Y\_un ar - co-i - ris Uh\_\_\_ Ah Da-ra\_\_\_

*p*

T Y\_un ar - co-i - ris Uh\_\_\_ Ah Da-ra\_\_\_

*p*

B Y\_un ar - co-i - ris Uh\_\_\_ Ah Da-ra\_\_\_

A Bm7/A Dm6/A A

Gtr. 37 38 39 40 *mp*

Amapola

13

**D BRIDGE**

S  
A 1  
A 2  
T  
B

A E/G# D/F# C#F E°7 Dm6

Gtr.

14

Amapola

S  
A 1  
A 2  
T  
B

A Uh E/G# Uh D/F# Uh A/E Uh Uh Uh Ey E+7(b9)

Succion de Doble Dim

Gtr.  
Bass

Conga

Amapola

15

**E**

S *p*  
Pa pa pa pa - ra Cierra la noche y di - a nues - tro mi vi - da

A 1 *p*  
Pa pa pa pa - ra Cierra la noche y di - a nues - tro mi vi - da

A 2 *mf*  
Cie - rra la noche y el di - a mi vi - da pa - ra que to - do sea nues - tro

T *p*  
Pa pa pa pa - ra Cierra la noche y di - a nues - tro mi vi - da

B *p*  
Pa pa pa pa - ra Cierra la noche y di - a nues - tro mi vi - da

*Amaj7 E D C#7*

Bass

Conga *Simile*

49 50 51 52

Conga salsa like

Triangule = Dead Stroke

x = Slap

High note = Quitno

Low note = Tumba

16

Amapola

S *mf*  
Pa pa pa pa - ra Be - sos Uh Tu bo - ca

A 1 *mf*  
Pa pa pa pa - ra Be - sos Uh Tu bo - ca

A 2 *mf*  
Y u - na gran fu - ga de be - sos Se po - se so bre tu bo - ca

T *mf*  
Pa pa pa pa - ra Be - sos Uh Tu bo - ca

B *mf*  
Pa pa pa pa - ra Be - sos Uh Tu bo - ca

*Bb°7 B Dm6 A*

Bass

Conga

53 54 55 56

Amapola

17

S *sub. p* Ah Ah *f* Te dí - gan cuan - to te quie - ro

A 1 *sub. p* Ah Ah *f* Te dí - gan cuan - to te quie - ro

A 2 *f* Y que el tri - nar de las ro - sas mi vi - da Te dí - gan cuan - to te quie - ro

T *subito p* Ah Ah *f* Te dí - gan cuan - to te quie - ro

B *subito p* Ah Ah *f* Te dí - gan cuan - to te quie - ro  
C7 B

Bass *f* Fill

Conga

57 58 59

18

Amapola

S *F* *p* Me lo di - jo a - yer que te voy a ver we

A 1 *p* Me lo di - jo a - yer que te voy a ver we

A 2 *p* Me lo di - jo a - yer que te voy a ver we

T *p* Me lo di - jo a - yer que te voy a ver we

B *mf* Y una a - ma - po - la me lo di - jo a - yer Que te voy a ver Que te voy a ver  
A Bm7/A Dm6/A A

Bass

Conga

60 61 62 63

Amapola

19

mf

S  
ah Sepin-to la piel con ti go

A 1  
ah Sepin-to la piel con ti go

A 2  
ah Sepin-to la piel con ti go

T  
ah Sepin-to la piel con ti go

B  
Y\_un ar - coi - ris sepint-to la piel Para\_a-ma - necer con ti go

A Bm7/A Dm6/A

Bass

Conga

64 65 66 67 *f*

20

Amapola

G

S  
He - ia He - ia He - ia He - ia

A 1  
He - ia He - ia He - ia He - ia

A 2  
He - ia He - ia He - ia He - ia

T  
*f*  
Y\_u na\_a-ma-po - la me lo di - jo\_a-yer Que te voy a ver Que te voy a ver

B  
*f*  
Y\_u na\_a-ma-po - la me lo di - jo\_a-yer Que te voy a ver Que te voy a ver

A Bm7/A Dm6/A A

Bass

Conga

68 *mf* 69 70 71

Amapola

21

S  
He - ia He - ia He - ia con - *f*

A 1  
He - ia He - ia He - ia con - *f*

A 2  
He - ia He - ia He - ia con - *f*

T  
Y\_un ar - co-i - ris se pint - to\_\_\_ la piel Pa-ra\_a - ma - ne-cer con -

B  
Y\_un ar - co-i - ris se pint - to\_\_\_ la piel Pa-ra\_a - ma - ne-cer con -

A Bm7/A Dm6/A

Bass  
Fill

Conga

72 73 74

22

OUTRO

Amapola

S  
ti - go\_\_\_ con - ti - go\_\_\_ con - ti\_\_\_ go.

A 1  
ti - go\_\_\_ con - ti - go\_\_\_ con - ti\_\_\_ go.

A 2  
ti - go\_\_\_ con - ti - go\_\_\_ con - ti\_\_\_ go.

T  
ti - go\_\_\_ con - ti - go\_\_\_ con - ti\_\_\_ go.

B  
ti - go\_\_\_ con - ti - go\_\_\_ con - ti\_\_\_ go.

A Dm6/A A Dm6/A Bbmaj9 Amaj9

Bass  
Fill

Conga

75 76 77 78 79 80 81

## 3.4 COMPOSICIÓN PARA ORQUESTRA DE CUERDAS



# String Orchestra

Final Project

Oscar Pozo 16-2353

$\text{♩} = 60$

Violin I *p cresc poco a poco*

Violin II *p cresc poco a poco*

Viola *p cresc poco a poco*

Cello *p cresc poco a poco*

Double Bass *p cresc poco a poco*

Celesta

Snare Drum

# String Orchestra

Vln. I *ff decresc.*

Vln. II *ff decresc.*

Vla. *ff decresc.*

Vc. *ff decresc.*

D.B. *ff decresc.*

Cel. *ff*

S.Dr. *8* Splash Cymbal Timpani

String Orchestra

3

$\text{♩} = 90$

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

D.B. *p*

Cel.

S.Dr.

9 10 11 12

String Orchestra

4

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

D.B. *mp*

Cel.

S.Dr.

13 14 15 16

String Orchestra

5

Musical score for page 5, measures 17-20. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The S.Dr. part is in a 2/4 time signature. The Vln. I part features a melodic line with a long slur across measures 17-20. The Vln. II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vla. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. and D.B. parts play a simple harmonic accompaniment. The Cel. part is silent. The S.Dr. part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

String Orchestra

6

Musical score for page 6, measures 21-24. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The S.Dr. part is in a 2/4 time signature. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with long slurs across measures 21-24. The Vln. I part starts with a *mf* dynamic marking. The Vln. II part also starts with a *mf* dynamic marking. The Vla. part is marked *mf* and includes a *Div.* (divisi) instruction. The Vc. and D.B. parts play a simple harmonic accompaniment. The Cel. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The S.Dr. part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

String Orchestra

7

Musical score for page 7, measures 25-28. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 25-28 show a melodic line in the violins and cellos, with a steady drum pattern in the snare drum.

8

String Orchestra

Musical score for page 8, measures 29-35. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 29-35 show a melodic line in the violins and cellos, with a steady drum pattern in the snare drum. The score includes dynamic markings such as *p* and *pizz.*.

String Orchestra

9

Musical score for page 9, measures 36-39. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The S.Dr. part is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Vc. part has a melodic line with a slur across measures 37-38. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

10

String Orchestra

Musical score for page 10, measures 40-43. The score includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The S.Dr. part continues the rhythmic pattern from page 9. The Vc. part has a melodic line with a slur across measures 41-42. The Vln. I and Vln. II parts play a rhythmic pattern of eighth notes.

String Orchestra

11

String Orchestra score for page 11, measures 44-48. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 44-48 show a melodic line in the strings, with the first four measures marked 'arco'. The S.Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

12

String Orchestra

String Orchestra score for page 12, measures 49-52. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 49-52 show a melodic line in the strings, with the first two measures marked 'f'. The S.Dr. part continues with the rhythmic pattern of eighth notes.

String Orchestra

13

Musical score for page 13, measures 53-56. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The score features a melodic line in the violins with long slurs, a rhythmic accompaniment in the violas and cellos, and a steady snare drum pattern. Measure numbers 53, 54, 55, and 56 are indicated at the bottom of the S.Dr. staff.

14

String Orchestra

Musical score for page 14, measures 57-60. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). The key signature is one flat (B-flat). The score continues the melodic and rhythmic patterns from page 13. Measure numbers 57, 58, 59, and 60 are indicated at the bottom of the S.Dr. staff.

String Orchestra

15

Musical score for page 15, measures 61-64. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B., Cel., and S.Dr. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Vla. part consists of chords with slurs. The Vc. and D.B. parts provide harmonic support with sustained notes. The Cel. part has a rhythmic pattern. The S.Dr. part has a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 61, 62, 63, and 64 are indicated at the bottom.

16

String Orchestra

Musical score for page 16, measures 65-68. The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., D.B., Cel., and S.Dr. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with slurs and accents, marked with *ff*. The Vla. part consists of chords with slurs, marked with *ff*. The Vc. and D.B. parts provide harmonic support with sustained notes, marked with *ff*. The Cel. part has a rhythmic pattern, marked with *ff*. The S.Dr. part has a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 65, 66, 67, and 68 are indicated at the bottom.

String Orchestra

17

Musical score for page 17, measures 69-72. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 69-72 show a melodic line in the violins and cellos, with a steady drum pattern in the snare drum.

18

String Orchestra

Musical score for page 18, measures 73-76. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), Cello (Cel.), and Snare Drum (S.Dr.). Measures 73-76 show a melodic line in the violins and cellos, with a steady drum pattern in the snare drum.

String Orchestra

19

Musical score for page 19, measures 77-81. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (D.B.), and Cello (Cel.). The S.Dr. part is also present. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic line in the strings and a rhythmic accompaniment in the S.Dr. and Cel. parts. A double bar line is present at the end of measure 81. The word "arco" is written above the D.B. part in measure 80.

20

String Orchestra

Musical score for page 20, measures 82-90. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Scherzo" with a quarter note equal to 160 (♩ = 160). The score shows a rhythmic pattern in the strings, with dynamic markings of *mf* and *f*. The Vln. I part has a long note in measure 88. The Vc. part has a *pizz.* marking in measure 86. The D.B. part has a *mf* marking in measure 86. A double bar line is present at the end of measure 90.

String Orchestra

21

Musical score for measures 90-93. The score is for a string orchestra and includes five staves: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature has one flat (B-flat). Measure 90 features a first violin line with a long slur over a half note and a quarter note, and a second violin line with a sixteenth-note pattern. The viola and cello parts have similar sixteenth-note patterns, while the double bass part has a simple quarter-note line.

Musical score for measures 94-97. The score continues from the previous page. In measure 94, the first violin line has a slur over a half note and a quarter note, followed by a rest. The second violin line continues with a sixteenth-note pattern. The viola and cello parts also continue with their respective patterns, and the double bass part has a quarter-note line.

22

String Orchestra

Musical score for measures 98-101. The score continues from the previous page. Measures 98-101 show the first violin and second violin parts as rests. The viola and cello parts continue with their sixteenth-note patterns. The double bass part has a quarter-note line. A dynamic marking of *mf* is present below the cello staff.

Musical score for measures 102-105. The score continues from the previous page. In measure 102, the first violin and second violin parts are rests. The viola part continues with a sixteenth-note pattern. The cello and double bass parts have rests. A dynamic marking of *f* is present below the viola staff.

String Orchestra

23

Musical score for measures 106-109. The score is for a string orchestra and includes five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat). Measure 106 features a melodic line in Vln. I and a rhythmic accompaniment in Vc. and D.B. Measures 107-109 continue the melodic and rhythmic patterns, with Vln. II and Vla. parts becoming more active.

Musical score for measures 110-112. The score continues from the previous page. Measures 110-112 show a continuation of the melodic lines in Vln. I and Vln. II, and the rhythmic accompaniment in Vc. and D.B. The Vln. II part has a more prominent role in these measures.

24

String Orchestra

Musical score for measures 113-117. The score includes five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated for Vln. I, Vln. II, and Vla. in measure 113. Measures 114-117 feature a complex rhythmic texture with Vln. I and Vln. II playing sixteenth-note patterns, while Vc. and D.B. provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 118-120. The score continues from the previous page. Measures 118-120 show a continuation of the rhythmic patterns in Vln. I and Vln. II, and the accompaniment in Vc. and D.B. The Vln. II part has a more prominent role in these measures.

String Orchestra

25

Musical score for measures 121-124. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 121 starts with a dynamic marking of *p*. The Vln. I part has a dotted quarter note followed by a half rest. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have a continuous eighth-note pattern. The D.B. part has a dotted quarter note followed by a half note. Measure numbers 121, 122, 123, and 124 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for measures 125-129. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 125 starts with a dynamic marking of *f*. The Vln. I part has a long melodic line with a slur over measures 125-128 and a dynamic marking of *f* at the end. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have a continuous eighth-note pattern. The D.B. part has a dotted quarter note followed by a half note. Measure numbers 125, 126, 127, 128, and 129 are indicated at the bottom of the staves.

26

String Orchestra

Musical score for measures 130-133. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 130 starts with a dynamic marking of *p*. The Vln. I part has a long melodic line with a slur over measures 130-133. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have a continuous eighth-note pattern. The D.B. part has a dotted quarter note followed by a half note. Measure numbers 130, 131, 132, and 133 are indicated at the bottom of the staves.

Musical score for measures 134-137. The score is for a string orchestra and includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature has one flat (B-flat). Measure 134 starts with a dynamic marking of *mf*. The Vln. I part has a dotted quarter note followed by a half rest. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have a continuous eighth-note pattern. The D.B. part has a dotted quarter note followed by a half note. Measure numbers 134, 135, 136, and 137 are indicated at the bottom of the staves.

String Orchestra

27

Musical score for String Orchestra, page 27, measures 138-141. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat). The Vln. I part has a melodic line with a fermata at the end of measure 141. The Vln. II, Vla., and D.B. parts are mostly rests. The Vc. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for String Orchestra, page 27, measures 142-145. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat). The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts have a dynamic marking of *f* and a crescendo marking of *cresc. poco a poco* starting at measure 145. The Vln. I part has a melodic line. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have rhythmic accompaniment. The D.B. part has a simple bass line.

28

String Orchestra

Musical score for String Orchestra, page 28, measures 146-149. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat). The Vln. I part has a melodic line with a fermata at the end of measure 149. The Vln. II, Vla., and D.B. parts are mostly rests. The Vc. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for String Orchestra, page 28, measures 150-153. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The key signature is one flat (B-flat). The Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. parts have a dynamic marking of *f* and a crescendo marking of *cresc. poco a poco* starting at measure 150. The Vln. I part has a melodic line. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have rhythmic accompaniment. The D.B. part has a simple bass line.

String Orchestra

Musical score for String Orchestra, measures 154-159. The score is written for five parts: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (*ff*, *sfz*) and performance instructions (*rit.*, *pizz.*). The measures are numbered 154, 155, 156, 157, 158, and 159 at the bottom of the staves.

*rit.*

*pizz.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

154 155 156 157 158 159

*ff* *sfz* *sfz*

## 3.5 COMPOSICIÓN PARA ORQUESTRA COMPLETA



# Orquestación

Oscar Pozo  
16-2353

Score

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Trombone 1

Trombone 2

Horn in F1-2

Horn in F3-4

Tuba

Darabuka

Percussion 1

Tubular Bells

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

2 3 4 5 6 7 8 9 10

Musical score for an orchestral section, measures 11 to 18. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Drums (Dar.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The Piccolo part has a few notes in measure 11 and then rests. The Drums part features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating cymbal or snare hits. The Harp part has a few notes in measure 11 and then rests. The Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all play a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes, often beamed in groups of four or six, with some melodic movement in the upper strings.

Measures 11 through 18 are indicated by boxed numbers at the bottom of the page.

Musical score for orchestration, measures 19-26. The score is written for the following instruments: Timp., Dar., Perc. I (Pandero), Shk., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 19 through 26. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The Perc. I part is labeled "Pandero". The Shk. part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with slurs and accents. The Timp. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Dar. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

This page contains the orchestration for measures 27 through 42. The score is organized into several systems of staves:

- Woodwinds:** B♭ Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Horns 1-2 and 3-4, and Trumpets 1, 2, and 3. The woodwinds generally play melodic lines with dynamic markings ranging from *f* to *ff*.
- Brass:** Trombones 1 and 2, and the Tuba/Euphonium (Tb.). They provide harmonic support and melodic fragments, often marked with *f* or *ff*.
- Strings:** Violins I & II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). They play a rhythmic accompaniment, primarily marked with *mf*.
- Percussion:** Includes a snare drum (Dar.), tom-toms (Terc. 1), and a shaker (Shk.). The shaker has a *p* marking, and the tom-toms have a *pp* marking.
- Other:** A Glockenspiel (Glb.) and a Tambourine (Tamb.) are also present.

Measure numbers 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated at the bottom of the page.

This page contains a musical score for orchestration, spanning measures 43 to 50. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Clarinets:** B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2. Both parts enter in measure 44 with a melodic line marked *f*.
- Bassoons:** Bsn. 1 and Bsn. 2. Both parts enter in measure 44 with a melodic line marked *f*.
- Trumpets:** B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, and B♭ Tpt. 3. They enter in measure 47 with a melodic line marked *p*, which then crescendos to *fff* by measure 48.
- Trombones:** Tbn. 1 and Tbn. 2. They enter in measure 47 with a melodic line marked *p*, which then crescendos to *fff* by measure 48.
- Horns:** Hn. 1-2 and Hn. 3-4. They enter in measure 47 with a melodic line marked *p*, which then crescendos to *fff* by measure 48.
- Timpani:** Timp. Enters in measure 43 with a rhythmic pattern marked *f*.
- Cymbals:** Ck. Enters in measure 43 with a melodic line marked *f*.
- Drum:** Dar. Enters in measure 43 with a rhythmic pattern.
- Percussion:** Perc. 1 and Shk. Perc. 1 is silent until measure 49, where it plays a "Tum-tum" effect marked *ff*. Shk. enters in measure 43 with a rhythmic pattern marked *pp*.
- Tuba:** TB. Enters in measure 43 with a melodic line.
- Violins:** Vln. I and Vln. II. Both parts enter in measure 43 with a melodic line marked *f*. Vln. I has a "Divisi" section starting in measure 46.
- Viola:** Vla. Enters in measure 43 with a melodic line marked *f*.
- Cello:** Vc. Enters in measure 43 with a melodic line marked *f*.
- Double Bass:** Cb. Enters in measure 43 with a melodic line marked *f*.

The score includes various dynamic markings such as *mp*, *f*, *pp*, *p*, *fff*, and *ff*. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated at the bottom of the page.

Orquestación

6

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Timp.

Sk.

Dar

Sk.

TB.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

51 52 53 54 55 56 57 58 59

This musical score page, titled "Orquestación", covers measures 60 through 67. The instrumentation includes three B♭ trumpets (Tpt. 1-3), two tenors (Tbn. 1-2), four horns (Hn. 1-2 and Hn. 3-4), tuba, timpani (Timp.), snare drum (Dm.), percussion 1 (Perc. 1), shaker (Shk.), trombone (T.B.), harp (Hp.), violin I (Vln. I), violin II (Vln. II), viola (Via), violoncello (Vc.), and double bass (Cb.).

Measures 60-61 feature a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measures 62-65 continue with *ff*. Measures 66-67 transition to a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score shows various musical notations, including rests, notes, and slurs, with some instruments like the trumpets and horns having rests for the first five measures before entering in measure 6.

Musical score for orchestration, measures 68-77. The score includes staves for Tpt. 1, 2, 3; Tbn. 1, 2; Hn. 1-2, 3-4; Tuba; Timp.; Dar.; Shk.; T.B.; Vln. I, II; Vla.; Vc.; and Cb. The score features various dynamics such as *mf*, *f*, *p*, and *mp*, and includes articulations like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures 68 through 77, with measure numbers indicated in boxes at the bottom of each staff.

Musical score for orchestration, measures 78-85. The score includes parts for Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Horns 1-2 (Hn. 1-2) and Horns 3-4 (Hn. 3-4), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glc.), Drum (Dr.), Percussion 1 (Perc. 1), Snare Drum (Sbk.), Trombone (T.B.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 78-81 show the beginning of the piece with various instruments. The Piccolo part begins in measure 82 with a melodic line marked *mp*. The Horns, Tuba, and Glockenspiel parts have sustained notes. The Piano and Harp parts play a rhythmic accompaniment. The Percussion 1 part has a single note in measure 78. The Snare Drum part has a single note in measure 78. The Trombone part has a single note in measure 78. The Violin I and II parts have sustained notes. The Viola and Violoncello parts have sustained notes. The Contrabass part has a single note in measure 78.

Measures 82-85 show the continuation of the piece. The Piccolo part continues with a melodic line. The Horns, Tuba, and Glockenspiel parts have sustained notes. The Piano and Harp parts play a rhythmic accompaniment. The Percussion 1 part has a single note in measure 82. The Snare Drum part has a single note in measure 82. The Trombone part has a single note in measure 82. The Violin I and II parts have sustained notes. The Viola and Violoncello parts have sustained notes. The Contrabass part has a single note in measure 82.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Horns 1-2 and 3-4, and Tuba. The middle section includes Piano and Harp. The bottom section includes strings: Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score spans measures 86 to 93. Dynamics are indicated by *p*, *mp*, and *mf*. The woodwinds and strings play sustained notes with various articulations, while the piano and harp provide a rhythmic accompaniment.

86

87

88

89

90

91

92

93

Orquestación

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1-2

Hn. 3-4

Tuba

Perc. 1

Pno.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

94

95

96

97

98

99

*p*

*mf*

*f*

*pizz.*

Snare

Ob. 1

Perc. 1

Cb.

*mf*

100 101 102 103 104 105 106 107

Ob. 1

Glk.

Perc. 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mp*

*p*

108 109 110 111 112 113 114 115

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Eb. 1 (E-flat trumpet), showing a melodic line with slurs and accents. The second staff is for rc. 1 (rhythm section), featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The next three staves (ln. I, ln. II, and Vla.) are for string instruments (Violin I, Violin II, and Viola), each with a similar melodic line and slurs. The Vc. (Violoncello) staff has a lower melodic line with slurs. The bottom staff is for Cb. (Contrabajo), providing a bass line with slurs. Measure numbers 116 through 127 are printed in boxes below the staves.

Musical score for orchestra, measures 128-135. The score is written for the following instruments: Ob. 1, Ob. 2, 3♯ Cl. 1, 3♯ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, Glk., Perc. 1 (Pandero), Perc. 2, T.B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various dynamics such as *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *f* (forte). The Perc. 1 part is specifically marked as *Pandero*. The measures are numbered 128 through 135 at the bottom of the page.

This page contains the musical score for measures 136 through 143. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bassoon 1 (B♭ Cl. 1), Bassoon 2 (B♭ Cl. 2), Bassoon 3 (B♭ Cl. 3), Bassoon 4 (B♭ Cl. 4), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Horn 1-2 (Hn. 1-2), Horn 3-4 (Hn. 3-4), Oboe (Ob.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Trombone (TB), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *f* and *pp*. Measure numbers 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, and 143 are printed at the bottom of each respective staff.

3

This page of a musical score, titled "Orquestación" and numbered "16", contains the orchestration for various instruments. The score is organized into systems, each with a label on the left side. The instruments included are:

- Piccolo (Pic.)
- Flute 1 (Fl. 1)
- Flute 2 (Fl. 2)
- Oboe 1 (Ob. 1)
- Oboe 2 (Ob. 2)
- Clarinet in Bb 1 (Cl. 1)
- Clarinet in Bb 2 (Cl. 2)
- Bassoon 1 (Bm. 1)
- Bassoon 2 (Bm. 2)
- Trumpet 1 (Tpt. 1)
- Trumpet 2 (Tpt. 2)
- Trumpet 3 (Tpt. 3)
- Trombone 1 (Tbn. 1)
- Trombone 2 (Tbn. 2)
- Horn 1-2 (Hn. 1-2)
- Horn 3-4 (Hn. 3-4)
- Tuba
- Cymbals (Cik.)
- Percussion 1 (Perc. 1)
- Percussion 2 (Perc. 2)
- Trombone (TB)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Via.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabass (Cb.)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and uses various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (e.g., *f* for fortissimo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

This page contains a musical score for orchestration, spanning measures 154 to 161. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flute 1 (Fl. 1):** Treble clef, playing a melodic line with *pp* dynamics.
- Flute 2 (Fl. 2):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Oboe 1 (Ob. 1):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Oboe 2 (Ob. 2):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Bass Clarinet 1 (B<sup>b</sup> Cl. 1):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Bass Clarinet 2 (B<sup>b</sup> Cl. 2):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Bassoon 1 (Bsn. 1):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Bassoon 2 (Bsn. 2):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Trumpet 1 (B<sup>b</sup> Tpt. 1):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Trumpet 2 (B<sup>b</sup> Tpt. 2):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Trumpet 3 (B<sup>b</sup> Tpt. 3):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Trombone 1 (Tbn. 1):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Trombone 2 (Tbn. 2):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Horn 1-2 (Hn. 1-2):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Horn 3-4 (Hn. 3-4):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Tuba:** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Cymbal (Cik):** Treble clef, playing a rhythmic pattern with *p* dynamics.
- Snare Drum 1 (Perc. 1):** Percussion clef, playing a rhythmic pattern with *p* dynamics.
- Snare Drum 2 (Perc. 2):** Percussion clef, playing a rhythmic pattern with *p* dynamics.
- Tam-tam (TB):** Treble clef, playing a rhythmic pattern with *p* dynamics.
- Violin I (Vln. I):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Violin II (Vln. II):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Viola (Vln. a):** Treble clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, playing a sustained note with *pp* dynamics.
- Double Bass (Cb.):** Bass clef, playing a sustained note with *mf* dynamics.

Measures 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, and 161 are indicated at the bottom of the page.

This page of the musical score, titled "Orchestra", contains 20 staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Picc., Fl. 1, Fl. 2, Ob. 1, Ob. 2, B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Bsn. 1, Bsn. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Hn. 1-2, Hn. 3-4, Tuba, Timp., Dlk., Perc. 1, Perc. 2, TB., Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., and Cb. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated throughout. Measure numbers 162, 163, 164, 165, 166, and 167 are marked at the bottom of the page. The string section (Vln. I, Vln. II, Vla., Vcl., Cb.) has some notes circled in the final measure (167).

This page of a musical score, titled "Orquesta" and numbered "19", contains the orchestral and string parts for measures 168 through 178. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Picc. (Piccolo)
- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- B♭ Cl. 1 (Bass Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (Bass Clarinet 2)
- Bsn. 1 (Bassoon 1)
- Bsn. 2 (Bassoon 2)
- B♭ Tpt. 1 (Bass Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (Bass Trumpet 2)
- B♭ Tpt. 3 (Bass Trumpet 3)
- Tbn. 1 (Tenor Trombone 1)
- Tbn. 2 (Tenor Trombone 2)
- Hn. 1-2 (Horn 1-2)
- Hn. 3-4 (Horn 3-4)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Obk. (Orchestra Kettle)
- Dr. (Drum)
- Perc. 1 (Percussion 1)
- Perc. 2 (Percussion 2)
- T.D. (Tutti Drum)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) feature a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The woodwind and brass parts are mostly silent, indicated by rests. The percussion parts include a drum line with eighth notes and two percussion lines with rests. Measure numbers 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, and 178 are marked at the bottom of the page.

Musical score for orchestration, measures 176-183. The score includes parts for Impulsor (imp.), Darbuka (Dar.), Percussion 2 (rc. 2), Shaker (Shk.), Violin I (ln. I), Violin II (ln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Impulsor part starts with a forte (*f*) dynamic. The Darbuka part features a complex rhythmic pattern with 'x' marks indicating specific strikes. The Shaker part has a continuous rhythmic pattern, also marked with a forte (*f*) dynamic. The string parts (ln. I, ln. II, Vla., Vc., Cb.) play a melodic line with various articulations and dynamics.

176 177 178 179 180 181 182 183

Musical score for orchestration, measures 184-191. The score includes parts for B♭ Tpt. 1, 2, 3; Tbn. 1, 2; Hn. 1-2, 3-4; Timp.; Glk.; Dar.; Perc. 1; Shk.; Vln. I, II; Vla.; Vc.; and Cb. The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*. The percussion section includes a snare drum (Dar.) and a shaker (Shk.). The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwind section includes three B♭ Trumpets, two Trombones, and four Horns. The percussion section includes a snare drum (Dar.) and a shaker (Shk.). The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *ff*. The percussion section includes a snare drum (Dar.) and a shaker (Shk.).

Musical score for orchestration, measures 192-199. The score includes parts for B♭ Clarinets (1 & 2), Bassoons (1 & 2), B♭ Trumpets (1, 2, & 3), Trombones (1 & 2), Horns (1-2 & 3-4), Timpani, Glockenspiel, Drums, Percussion 1, Snare Drum, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics such as mp, f, p, ff, and sfz, and includes performance markings like 'Divisi' and 'Tan-tan'.

This page contains a musical score for orchestration, spanning measures 200 to 208. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- B♭ Cl. 1 and B♭ Cl. 2: Clarinets in B-flat, both with a key signature of one flat.
- Bsn. 1 and Bsn. 2: Bassoons, both with a key signature of one flat.
- B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, and B♭ Tpt. 3: Trumpets in B-flat, all with a key signature of one flat.
- Tbn. 1 and Tbn. 2: Trombones, both with a key signature of one flat.
- Hn. 1-2 and Hn. 3-4: Horns, both with a key signature of one flat.
- Timp.: Timpani.
- Glk.: Glockenspiel.
- Dr.: Drums.
- Perc. 1: Percussion 1.
- Sbk.: Snare Drum.
- T.B.: Tenor Bass.
- Hp.: Harp.
- Vln. I and Vln. II: Violins I and II.
- Vla.: Viola.
- Vc.: Violoncello.
- Ob.: Oboe.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *p* (piano), and *fff* (fortissimo). There are also markings for *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score features several measures with sustained notes, particularly in the brass and woodwind sections, and a complex rhythmic pattern in the snare drum and timpani parts. The bottom of the page is marked with measure numbers 200 through 208.

This musical score page, titled "Orquestación", covers measures 209 to 216. The instrumentation includes three B♭ Trumpets (Tpt. 1, 2, 3), two Trombones (Tbn. 1, 2), Horns 1-2 and 3-4, Tuba, Timpani (Timp.), Drums (Dar.), Percussion 1 (Perc. 1), Shaker (Shk.), Trombone (TB.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measures 209-214 feature a dynamic of *ff* (fortissimo). In measure 215, the dynamic changes to *mf* (mezzo-forte). The score shows various musical notations, including rests, notes, and slurs, with some instruments like the trumpets and trombones having specific performance markings such as *sfz* and *acc.* (accents).

Musical score for orchestration, measures 217-226. The score includes parts for B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, B♭ Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Hn. 1-2, Hn. 3-4, Tuba, Timp., Glk., Dar., Perc. 2, Shk., T.B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is written in G major and 4/4 time. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *mp*. The score is divided into measures 217 through 226, with measure numbers 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, and 226 marked at the bottom of the staves.

Musical score for orchestration, measures 227-230. The score includes staves for strings (Violins I and II, Viola, Cello, Double Bass), woodwinds (Flute I and II, Clarinet in B-flat), brass (Trumpets 1-2, Trumpets 3-4, Trombone), percussion (Timpani, Glockenspiel), and strings (Violins 1 and 2, Viola, Cello, Double Bass). The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents and fortissimo markings.

Measures 227, 228, 229, and 230 are indicated at the bottom of the score.



## 3.6 ARREGLO PARA PEQUENO ENSAMBLE "FINESSE"



Score

# Finesse

Bruno Mars

Arreglo por Oscar Pozo

♩ = 103 INTRO

Musical score for the introduction of 'Finesse'. It features five staves: Electric Piano, Synth Pad, Synth Lead, and Drum Set. The Electric Piano, Synth Pad, and Synth Lead staves are mostly empty, with some rests. The Drum Set staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Voicings a partir C4

Musical score for section A, starting with chord voicings. It features four staves: E. Pno., Pad, Lead, and D. S. The E. Pno. staff shows chord voicings for Dbmaj7, C7(#5), Fm7, and Fm7(add9). The Pad staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Lead staff shows a melodic line. The D. S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for section B, starting with chord voicings. It features four staves: E. Pno., Pad, Lead, and D. S. The E. Pno. staff shows chord voicings for Dbmaj7, C7(#5), and Fm7. The Pad staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Lead staff shows a melodic line. The D. S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for section B, continuing with chord voicings. It features four staves: E. Pno., Pad, Lead, and D. S. The E. Pno. staff shows chord voicings for Dbmaj7, C7(#5), Fm7, and Fm6. The Pad staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Lead staff shows a melodic line. The D. S. staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

15 *Finesse* 3

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

D. S. *Fill Simile*

**C** *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

E. Pno.

19 *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Pad

19 *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Lead

D. S. *Simile*

4 *Finesse* 4

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

D. S. *Fill Simile*

**D** *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

E. Pno.

27 *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Pad

27 *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Lead

D. S. *Fill*

31 *Finesse* 5

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

D. S. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

D. S. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

Fill Simile

6 39 *Finesse*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

D. S. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

D. S. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Fill Simile

47 *Finesse* 7

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7*

D. S. 47

**G** *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *E♭m7* *A♭7*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *E♭m7* *A♭7*

Pad 51 *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *E♭m7* *A♭7*

Lead 51 *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *E♭m7* *A♭7*

D. S. 51 *Fill*

8 *Finesse* 8

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *C7(♯5)*

Pad *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *C7(♯5)*

Lead *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *C7(♯5)*

D. S. 55

**H** *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

Pad 55 *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

Lead 55 *D♭maj7* *C7(♯5)* *Fm7* *Fm6*

D. S. 55

63 *Finesse* 9

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

D. S. *Fill Simile*

**I** *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

D. S. *67*

10 *Finesse*

71 *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7*

D. S. *71*

**J** *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

E. Pno. *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Pad *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

Lead *D♭maj7* *C7(#5)* *Fm7* *Fm7(add9)*

D. S. *75*

79 Dbmaj7 C7(#5) Fm7 11

E. Pno.

79 Dbmaj7 C7(#5) Fm7

Pad

79 Dbmaj7 C7(#5) Fm7

Lead

79

D. S.



# 3.7 COMPOSICIÓN PARA MUSICA DE CINE

Audiovisual Anexado al Marco Proyectual





02:30:00:18

# 3.8 COMPOSICIÓN PARA JINGLE

Audiovisual Anexado al Marco Proyectual

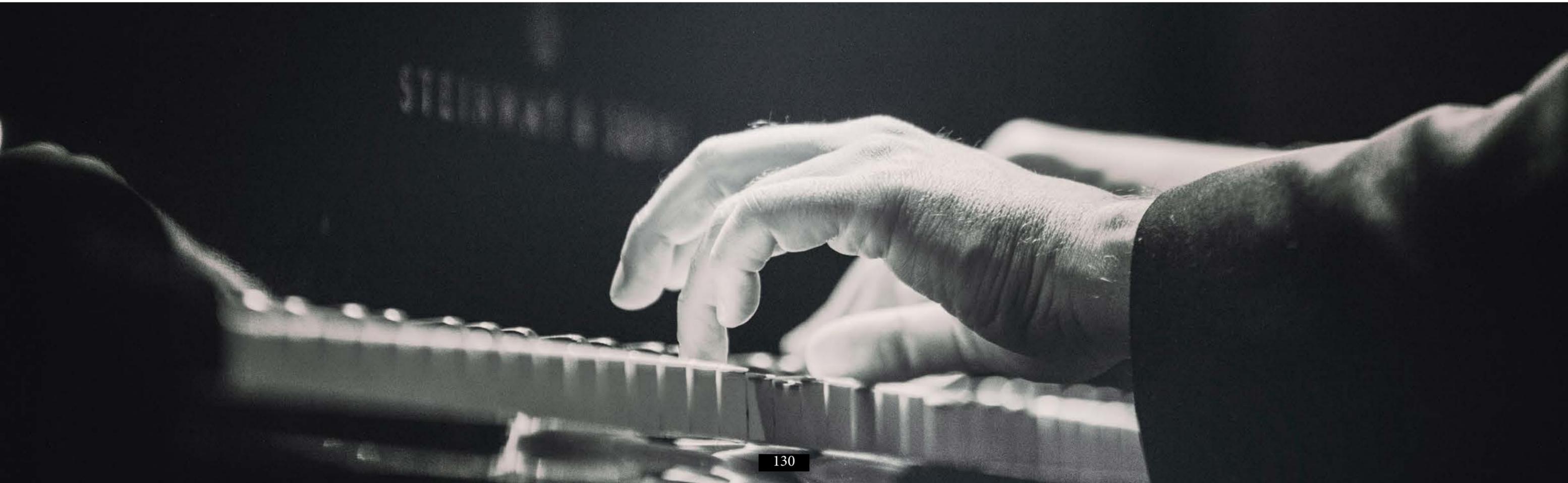




**ARS**  
**POPULAR®**

*Tu salud ante todo*

## 3.9 TEMA Y VARIACIONES



# Theme and Variations

Subtítulo

Compositor  
Arranger

Titulo

**Piano** *p*  $\text{♩} = 110$

**Pno.** *mf*

**Pno.**

**Pno.**

**Pno.** *p*  $\text{♩} = 200$  *f*

**Pno.** *p*

**Pno.**

**Pno.** *mf* **Tempo I**

**Pno.** *rit.* *f*

**Pno.** *f*  $\text{♩} = 80$  **Andante** *p*

Titullo

3

Pno.

54 55 56

*p* *p*

Pno.

Swing ♩ = 230

*mf*

57 58 59 60

Pno.

61 62

Pno.

1.

63 64

Pno.

2.

3

Straight

65 66

4

Titullo

Pno.

♩ = 110

67 68

Pno.

69 70

Pno.

71 72

Pno.

*rit.*

73 74

Pno.

3

75 76 77 78

Titullo

5

Pno.

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

*rit.*

*p*

*Ped.*

*ff*

6

Titullo

Pno.

91

92

93

94

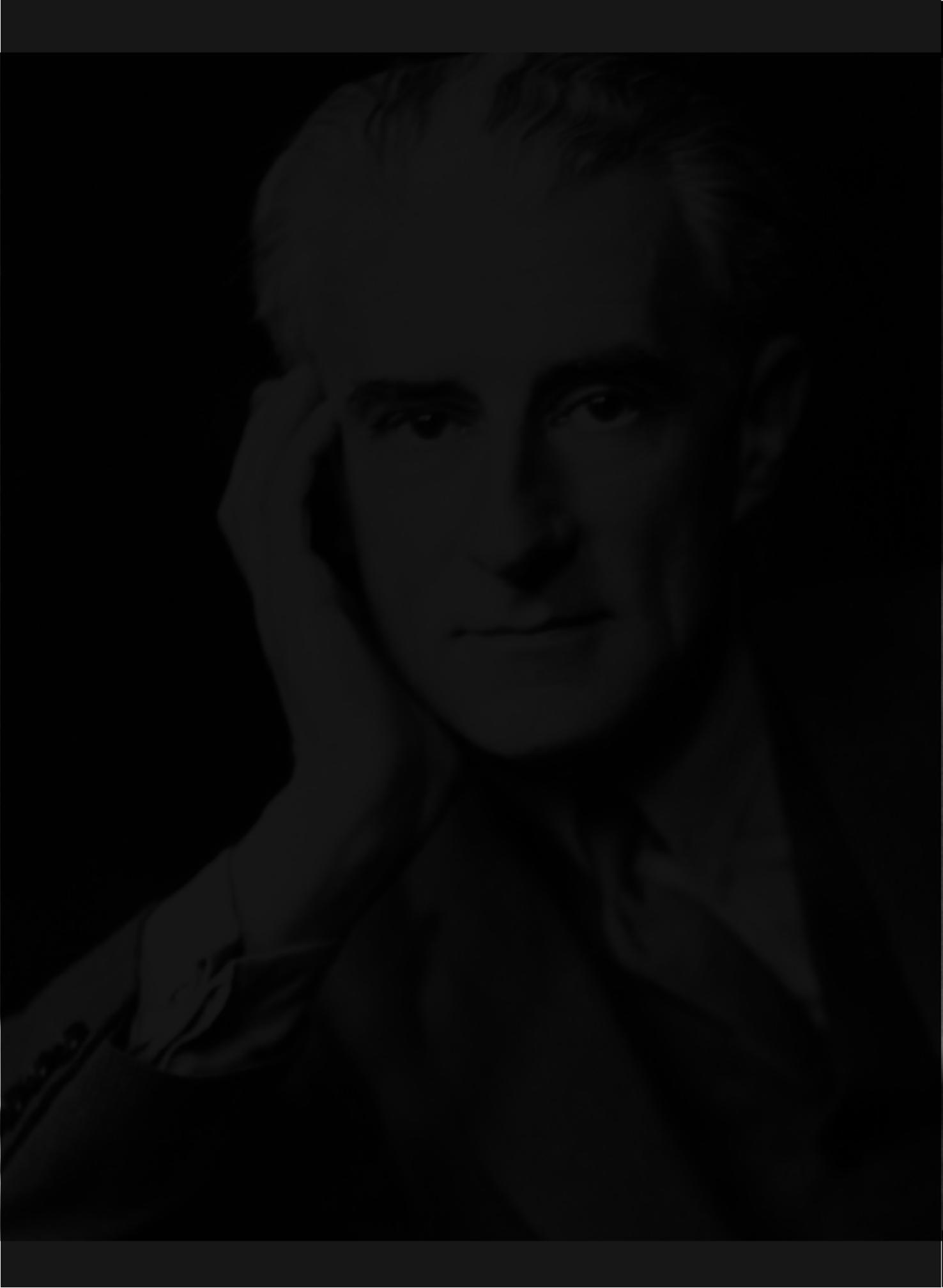
95

96

*p*

*rit.*

*ff*



# CONCLUSIÓN

La presente tesina fue concebida con la finalidad de obtener datos objetivos del Lenguaje Armónico de Maurice Ravel mediante el análisis armónico de su obra pianística, específicamente, Jeux d'eau, y el análisis comparativo de un tercero de la obra Le tombeau de Couperin como sustento válido para la convalidación de los datos obtenidos.

Para la realización de este proyecto, presentamos los objetivos necesarios para lograr un análisis coherente, los cuales fueron sujetos a una metodología de investigación de tipo analítica y cualitativa. Se hizo uso del análisis armónico como herramienta principal para la obtención de datos y se recopilaron para mostrar, de manera objetiva, la interpretación del autor de la tesina.

El portafolio presentado en el marco proyectual es una recopilación de 9 piezas de autoría propia las cuales son composiciones realizadas durante los años de estudio como Compositor, Arreglista y Productor en la carrera Licenciatura de Música Contemporánea de la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

# BIBLIOGRAFÍA

Corey Allen (2013) *Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 1 a Libro 4*. República Dominicana

Corey Allen (2013) *Capítulo II: Resolución dominante, función dominante y ritmo armonico. En Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 2*. República Dominicana.

Corey Allen (2013) *Capítulo V: Mas allá de la Armonía tonal y armonía modal, escalas pentatónicas y sintéticas. En Armonía: Un nuevo enfoque de la armonía funcional para el músico creativo contemporáneo, Libro 4*. República Dominicana.

Francisco Daniel Borrero (2018, Diciembre) *El Impresionismo Musical*. Recuperado de: [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero\\_13/FCO\\_DANIEL\\_BORRERO\\_1.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Numero_13/FCO_DANIEL_BORRERO_1.pdf)

J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca (1869) *Capítulo 5: Polyphony through the Thirteenth Century. Capitulo 6: French and Italian Music in the Fourteenth Century. En A History of Western Music (8va ed.)*. New York, y de Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz *Armonía musical: Definición e historia*, EcuRed.

Madeleine Goss (2013, 4 de Enero) *Bolero - The Life of Maurice Ravel*. Recuperado de: <https://books.google.com.do/books?id=Mbt8CgAAQBAJ&pg=PT227&dq=maurice+ravel&hl=es&sa=X&ved=2ahUKE-wiD6KWcj7TuAhUDU80KHQg-CkAQ6AEwA3oECAAYQAg#v=onepage&q=maurice%20ravel&f=false>

Miguel Calvo Santo (2015, 21 de Enero) *Impresionismo: 1872-1882*. Recuperado de: <https://historia-arte.com/movimientos/impresionismo>

Miguel Fernández de los Ronderos (2020, 21 de Mayo) *Debussy y Ravel: Analogías y Diferencias. Informaria Digital*. Recuperado de: <https://www.informaria.com/opinion-miguel-fernandez-de-los-ronderos-agenda-empresa-mayo-debussy-ravel-analogias-diferencias/>

Paul Smith (2006, 1 de Febrero) *Impresionismo*. Recuperado de: [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=KKcY6y1UOxUC&oi=fnd&pg=PA7&dq=impresionismo&ots=Qk-xkoaFiN&sig=A\\_KljHvKZnkMa6st6xv90DX39lw#v=onepage&q=impresionismo&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=KKcY6y1UOxUC&oi=fnd&pg=PA7&dq=impresionismo&ots=Qk-xkoaFiN&sig=A_KljHvKZnkMa6st6xv90DX39lw#v=onepage&q=impresionismo&f=false)

Sarah Mohr-Pietsch (n.d) *How did WW1 affect French composer Maurice Ravel?: Ravel's musical tribute to fallen Friends. BBC*. Recuperado de: <https://bam.files.bbci.co.uk/bam/live/content/zcgy87h/transcript>

Thais Martínez Molina, Rubén García Muñoz (n.d.) *Armonía Musical: Definición e Historia*. Recuperado de: <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/1900>

Yali Lydia Tai (1995) *Ravel's: Le Tombeau de Couperin*. (Tesis inédita de maestría). San Jose State University, California, USA.

