

Composición de una opereta sobre la tragedia de Bojayá
utilizando elementos de la música programática
Proyecto de investigación-creación

Bernardo León Alarcón

Director Jesús David Castillo Acosta

Proyecto de grado modalidad creación de obra electivo, período académico 2021

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Diciembre de 2021

Agradecimientos

A papito Dios y a mamita María que son el estandarte de mi vida y la guía de mi camino. A mi esposa Sonia, quien con su amor y paciencia me ha acompañado en este hermoso sueño. A mi querida hija, Sonia Lorena, que con dulzura y bondad me han impulsado a seguir mi ilusión de ser músico. A mi amada mamita, quien partió al cielo durante el proceso de creación de la opereta, pero que con su ejemplo de valentía y perseverancia, luchando contra el cáncer que afectó su cabecita, me dio una lección de fe, fortaleza y optimismo. A mi hermosa familia que me ha acompañado en este trasegar en el arte. A los maestros Luis Alberto Ramírez, José David Roldán, Jesús Castillo y a las maestras Luisa Fernanda Arias y Daniela Hernández a quienes valoro inmensamente por sus valiosas enseñanzas.

Resumen

El presente documento contiene el proceso de creación de una opereta sobre la tragedia de la masacre de Bojayá ocurrida en el 2002, en la cual se utilizan elementos de la música programática. El desarrollo compositivo abarca la investigación histórica de los hechos que enmarcaron el hecho violento, luego la búsqueda de los referentes de ópera, réquiem y coro que sirven de soporte en la creación de la obra, posteriormente la elaboración del libreto, y por último la creación de las melodías y orquestación.

El diseño mismo de la opereta recoge elementos de la música programática que recrean los paisajes, emociones y el drama por el cual pasaron los bojayecenses. Se aprecian componentes de carácter imitativo, descriptivo y representativo a través del manejo de los instrumentos, las dinámicas, las articulaciones y las letras mismas.

Desde la concepción de la opereta como una obra artística en la que se compaginan fragmentos dialogados y otros musicalizados, se recrea una tragedia de la cual fueron víctimas muchos inocentes. Es por eso, que los elementos literarios y musicales apuntan a que el oyente perciba esos sentimientos y entienda el sinsabor, la tristeza y la frustración de los habitantes de Bojayá. El resultado de este trabajo de composición es la entrega del libreto, audio, partituras y escrito de sustentación en el cual se explica como se ha realizado todo el proceso que enmarca la creación de la obra.

Palabras claves: Opereta, opereta, música programática, Bojayá

Abstract

This document contains the process of creating an operetta about the tragedy of the Bojayá massacre that occurred in 2002, in which elements of programmatic music are used. The compositional development encompasses the historical investigation of the events that framed the violent act, then the search for the referents of opera, requiem and choir that serve as support in the creation of the work, later the elaboration of the libretto, and finally the creation of the melodies and orchestration.

The very design of the operetta includes elements of the programmatic music that recreate the landscapes, emotions and drama that the people of Bojayecens went through. Components of an imitative, descriptive and representative nature are appreciated through the handling of the instruments, the dynamics, the articulations and the lyrics themselves.

From the conception of the operetta as an artistic work in which dialogue fragments and others set to music are combined, a tragedy of which many innocents were victims is recreated. That is why the literary and musical elements point to the listener perceiving those feelings and understanding the unpleasantness, sadness and frustration of the inhabitants of Bojayá. The result of this composition work is the delivery of the libretto, audio, scores and supporting document in which it is explained how the entire process that frames the creation of the work has been carried out.

Keywords: Operetta, operetta, program music, Bojayá

Tabla de contenidos

Introducción	9
Justificación	11
Objetivos	13
Objetivo general	13
Objetivos específicos.....	13
Planteamiento temático	14
Marco teórico	17
Desarrollo metodológico.....	20
Proceso creativo	21
Conclusiones	53
Referencias.....	54

Lista de figuras

Figura 1. Acto 1 Coro inicial Edipo Rey	22
Figura 2 . Acto 1 Clarinete que representa la vanagloria de Edipo Rey	22
Figura 3. Acto 1 Coro Gloria	23
Figura 4. Acto 2 Dos primeros compases del aria.	23
Figura 5. Acto 2 Uso de arpeggios para el bajo y contrabajo.	24
Figura 6. Registro soprano lírica Furatena.....	24
Figura 7. Registro tenor lírico don Álvaro.....	24
Figura 8. Registro barítono lírico Anabi	25
Figura 9. Ejemplo de sección de bajos y melodías	28
Figura 10. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Recurso programático imitativo sonido de un ave	32
Figura 11. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Acompañamiento introducción motivo melódico1	32
Figura 12. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Primer motivo melódico	32
Figura 13. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Coro	33
Figura 14. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Segundo motivo melódico	34
Figura 15. Recurso programático imitativo sonido de un ave	34
Figura 16. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Tercer motivo melódico.....	34
Figura 17. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Cuarto motivo melódico	35
Figura 18. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, quinto motivo melódico.....	35
Figura 19. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Introducción al sexto motivo melódico	36
Figura 20. Compás 85 a 88	37
Figura 21. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, sexto motivo melódico.....	38
Figura 22. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Introducción al séptimo motivo melódico	39

Figura 23. Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Séptimo motivo melódico.....	40
Figura 24. Acto 1, Cuadro 2, Escena 2 recurso imitativo	41
Figura 25. Acto 1, cuadro 2, escena 1, coro.....	42
Figura 26. Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 1.....	43
Figura 27. Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 2.....	44
Figura 28. Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 3.....	44
Figura 29. Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 1.....	45
Figura 30. Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso imitativo cilindro bomba	46
Figura 31. Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso descriptivo, momento de confusión.....	47
Figura 32. Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso imitativo, introducción en percusión al motivo 3	47
Figura 33. Acto 1, cuadro 3, escena 2, Orquestación, introducción al motivo 3	48
Figura 34. Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 3.....	49
Figura 35. Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 4.....	50
Figura 36. Acto 1, cuadro 3, escena 2, intermedio instrumental	50
Figura 37. Acto 1, cuadro 3, escena 3, quinto motivo melódico	51
Figura 38. Acto 1, cuadro 3, escena 3, sexto motivo melódico	52

Lista de apéndices

Apéndice A. <i>Análisis de Edipo Rey de Igor Stravinsky</i>	59
Apéndice B. <i>Análisis de la obra Furatena</i>	60
Apéndice C. <i>Análisis de los Hugonotes de Giacomo Mayerbeer</i>	61
Apéndice D. <i>Análisis de Macbeth de Giuseppe Verdi</i>	62
Apéndice E. <i>Análisis del Réquiem de Mozart</i>	63
Apéndice F. <i>Análisis Cantata de Santamaría de Iquique</i>	64
Apéndice G. <i>Análisis composición dodecafónica, Cuadro 3, Escena 2</i>	65
Apéndice H. <i>Análisis composición dodecafónica, Suite Fur Klavier, OP. 25 (Canal Liberty Sound, 2020).</i>	66
Apéndice I. <i>Opereta</i>	67

Introducción

En este trabajo de investigación compositiva se hace una propuesta para establecer un puente entre el arte y la realidad propia de nuestro país, a través de una opereta en un acto y tres cuadros, que tiene como referente histórico los hechos violentos sucedidos en el municipio de Bojayá el día 2 de mayo de 2002, en el cual fallecieron más de setenta personas inocentes a causa de un cilindro bomba que cayó en la iglesia del pueblo. Desde el título *Nos quisieron robar la esperanza* se evoca la creación de una opereta a partir de un análisis previo de los eventos acaecidos durante la masacre para luego comenzar con la elaboración del libreto y posterior composición de las piezas musicales con sus respectivos arreglos orquestales. La investigación compositiva es relevante porque tiene cuenta la historia de una comunidad afectada por la violencia. A partir de esto, se logra sintetizar, por medio de un género musical universal, la identidad de los pueblos inmersos en el conflicto armado (Grupo de memoria histórica, 2010).

En este trabajo de investigación compositiva se evidencian aspectos como el artístico, en el cual se resaltarán ideas clásicas acerca del funcionamiento de las líneas melódicas y el manejo de la armonía. El social, en el que se pondrá de manifiesto los dramas humanos, en este caso un acto violento, que permite al espectador comprender que sucedió en medio de este siniestro. Y el cultural que rescata los valores de los seres humanos afectados por esta situación. Es importante insistir en la importancia de ver el arte desde la perspectiva social, en la que se rescata la riqueza y significación del otro en su particularidad concreta pero también en su coyuntura de alteridad.

El trabajo se ha desarrollado de acuerdo a una rigurosidad académica en la cual se establece un acercamiento a la historia que se quiere presentar sobre la Masacre de Bojayá. Posteriormente el análisis de los referentes musicales que sirvieron de soporte para el proceso

compositivo de la obra, la elaboración del libreto, luego un acercamiento hacia la creación de la obertura, la musicalización de las escenas, la descripción del proceso creativo de la obra en el que se deja entre ver los estilos utilizados y por último, la entrega de partituras y audios como resultado final del proceso realizado durante la composición de la opereta.

Justificación

El arte ha contribuido a lo largo de la historia a enaltecer los diversos dramas y situaciones presentes en los seres humanos. A partir de esto, se plantea este proyecto de investigación creativa, enfocado a la composición de una opereta, en la que, a través de unos diálogos declamados y musicalizados, se narran los acontecimientos de la masacre de Bojayá sucedida en el mes de mayo de 2002. A partir de este hecho, se realiza el proceso de elaboración de un libreto para un acto y tres cuadros y la posterior composición musical de algunas escenas de la opereta.

La intención es concretar la creación de una opereta, utilizando también algunos recursos de la música programática, bien sea desde el punto de vista imitativo, descriptivo o representativo. Desde el ámbito local, el acto de esta ópera se enmarca dentro de un contexto histórico que da un acercamiento a los sucesos que tuvieron lugar durante la toma del municipio de Bojayá, este es un indicativo, del por qué se crea el acto de una opereta. A nivel nacional esta obra tiene un carácter histórico y social propio del contexto de nuestro país. Y en la esfera universal se resalta lo carácter artístico y humano de la música desde el cual se da una mirada a los dramas de las personas, sensibilizando, de esta manera, a unos espectadores.

Se parte de un hecho concreto como la masacre de Bojayá, que se recrea a través de un libreto y se sublima a través de una composición musical de opereta. En el ámbito cultural y musical es importante porque permite ver el entramado que se suscita a través de la composición, arreglos y orquestación de una opereta. De la misma manera se aprecia un drama humano desde el cual se desarrolló una obra musical. Se va de la mano con el marco axiológico de la UNAD que propone valores como la solidaridad, desarrollo regional y autogestión comunitaria. Como estudiante de la UNAD procuro promulgar los valores de mi universidad. Y finalmente es

importante llegar a un público ávido de cultura y sensible a las realidades particulares del país; un público que se emociona por lo bello, pero que también se conmueve ante los dramas de la humanidad; un público que se gloria ante lo sublime de una interpretación musical, pero que de igual manera es partícipe del cambio social (UNAD, 2021).

Objetivos

Objetivo general

Componer una opereta sobre la tragedia de Bojayá utilizando elementos de la música programática.

Objetivos específicos

Examinar obras de ópera, réquiem y cantata a través de uso de cuadros sinópticos cuyos elementos más significativos contribuirán en el proceso compositivo de la obra.

Componer el libreto y melodías de las escenas que constituyen el eje fundamental de la creación de la opereta.

Elaborar la orquestación de la opereta teniendo en cuenta los recursos técnicos apropiados que generen una percepción adecuada de la música programática.

Presentar el libreto, partituras y audios de la opereta justificando el proceso creativo desarrollado.

Planteamiento temático

Este trabajo de investigación compositiva está orientado hacia la creación de una obra de ópera en formato de opereta. La ópera como un género musical teatral en el cual se hace un montaje pintoresco, los espectadores se aglutinan en los palcos, se emplean vestidos coloridos y, se utiliza una gran orquesta que acompaña a los cantantes, ha desbordado el interés de un público con un cierto grado de refinamiento. La ópera en gran medida se canta, pero hay otros subgéneros presentes en los cuales se intercalan diálogos, partes cantadas y bailes como en el caso de la zarzuela, la ópera cómica francesa y la opereta (Alier, 2008)

Claudio Monteverdi, en el siglo XVI, da un gran impulso a la ópera llevando al teatro de las grandes cohortes, un espectáculo sin precedentes, a partir de un texto musicalizado. Tuvo un gran cuidado en los versos que utilizaba, para lograr el efecto de cantabilidad. Otro aspecto importante es la introducción del aria, canción en la cual se resalta la belleza de la voz del cantante. En este contexto, se puede admirar la ópera como una expresión artística que requiere una estructura muy bien organizada desde la que se crean piezas musicales de una perfección muy especial (Alier, 2008).

Para este trabajo se maneja el formato de opereta que lleva a escena un libreto, en la que se alternan partes dialogadas, instrumentalizadas y cantadas para el deleite de cualquier persona que desea profundizar en los temas propuesto por el compositor. Es preciso que los personajes afloren sus emociones a través de diálogos bien conformados y una musicalización que evoque la esencia de la historia que se desea apreciar. Estos son los elementos que tendrán en cuenta en el desarrollo de composición de la opereta, como son los diálogos hablados, las composiciones musicales y la orquestación (Jassa, 2020).

A partir de lo descrito anteriormente, se abordará la composición de un acto de opereta en tres cuadros titulada Nos quisieron robar la esperanza. Esta obra está inspirada en la masacre sucedida el 2 de mayo de 2002, en el municipio de Bojayá. Se basa en un libreto previamente establecido del cual surge la composición musical y posterior proceso de orquestación. Se ha escogido una opereta para realizar este proyecto porque se evidencia la alternancia de diálogos y elementos musicales como parte de la estructura esencial de la obra. Ignacio Jassa hace un acercamiento muy interesante a lo que es la opereta y sus características esenciales:

Al menos en el rasgo esencial de la alternancia entre partes dialogadas sin música y partes musicales, bien cantadas o bien meramente instrumentales. La extensión variable de estas obras o su diversidad tipológica no les impide formar un corpus coherente que la bibliografía especializada agrupa con designaciones varias del tipo de teatro cómico lírico, teatro musical u ópera ligera. El término cómico denota la existencia de diálogos hablados entre las partes líricas; lo musical pretende englobar en este grupo manifestaciones teatrales de menores exigencias canoras, que podrían quedar excluidas al emplear el término lírico; la ligereza es entendida aquí además de por una simplificación de lo musical en comparación con lo operístico (Jassa, 2010, p.2).

El trabajo de la composición de la opereta está apoyado con elementos de la música programática que son aplicados al contexto de la situación en la cual se narran los hechos que tuvieron lugar durante la masacre. La idea es colocar elementos imitativos, descriptivos o representativos que evidencian unas características especiales en la obra. Luis Felipe Arteaga en el estudio que hace de la música de programa indica que:

El empleo de técnicas compositivas que relacionan ambos sistemas, musical programático, coadyuva en la coherencia de la creación que se encuentra definitivamente ligada

a la intuición y percepción individual de cualquier evento supradicho, en consecuencia queda la sistematización matemática o artificial del arte que pretende suscitar un hecho. Desde el renacimiento hasta nuestros días se ha evidenciado una relación literal con la música, o el arte en general, y un acontecimiento, que generan una construcción subordinada a elementos que convergen a la relación latente, aunque no evidente, de la situación y la música (Arteaga, 2011, p.13).

Por lo expuesto anteriormente, se va a formular la siguiente pregunta problematizadora: ¿Cómo realizar la composición de una opereta sobre la tragedia de Bojayá, utilizando elementos de la música programática?

Marco teórico

Para este trabajo de investigación compositiva se tomó como referente, óperas del contexto internacional y nacional como Edipo Rey de Igor Stravinsky y libreto de Jean Cocteau. Esta magnífica obra está inspirada en el drama de Sófocles. Es considerada como una ópera oratorio porque en el día de su estreno se realizó de una forma sencilla, sin vestuario y con una orquesta modesta. Escrita en latín, una lengua aparentemente muerta pero con una fuerza inusitada que es requerida para dar el manejo dramático de la obra. El narrador tiene un papel predominante ya que marca el tiempo y las dinámicas de la obra (Adúruz, 1996).

De la misma manera Furatena de Guillermo Uribe, ópera del repertorio colombiano, inspirada en la leyenda que lleva el mismo nombre. La orquesta tiene un manejo grandioso y refinado que potencia el drama que se describe en la obra. La puesta en escena no se ha realizado de forma completa, ya que el montaje implica altos costos en el escenario, el vestuario y la orquesta. Furatena hace parte del grupo de óperas que ha quedado más en el ámbito de lo académico que en la trascendencia escénica, pero su inmensa calidad melódica y armónica despierta un gran interés al abordarla (Hurtado, 2015).

Los Hugonotes compuesta por Giacomo Mayerbeer marca un hito en la historia personal del autor ya que se reconoce como su obra más aclamada, en la cual se sublima la composición artística con la rigurosidad de los hechos históricos narrados sobre la masacre de los hugonotes por parte de los católicos en el año 1572. Le llevó cinco años la elaboración de esta hermosa pieza de ópera en la que se rescata la utilización de dúos, dotados de gran belleza dramática que contrasta con el irrespeto religioso que dio origen a la masacre de personas. La obra se estrenó en el mes de febrero del año 1836 (Pierossi, 2019).

MacBeth de Giuseppe Verdi, obra que pertenece al periodo del romanticismo musical italiano, siglo XIX, que a comparación de los demás países de Europa, señala una entrada tardía en el marco histórico musical. Se crea un ambiente característico de la Edad Media en el cual aparecen reyes, príncipes y princesas envueltos en una trama oscura con un desenlace trágico. Además se adiciona, algunos temas con una tipología paranormal y de hechicería entremezclados con el romanticismo propio de un cuento de hadas. La obra fue estrenada el 14 de marzo de 1847 (Peláez, 2002).

Por otra parte se evidencia una inclinación en el área compositiva y de arreglos hacia el Réquiem de Mozart, que fue terminado de manera póstuma por otros compositores. El uso de una orquesta sinfónica, la utilización de las cuerdas para reforzar momentos conmovedores y, el coro refuerza ideas que exponen los solistas e instrumentos. Su estreno se ubica en el año 1793 y deja ver una serie melodías de gran envergadura musical y literaria que comienza con el Introitus Réquiem a eternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. Le sigue el Kyrie, la Sequentia Dies Irae, el Offertorium Domine Jesu, el Sanctus, el Benedictus, el Agnus Dei y el Communio. La tonalidad predominante es D menor (Aljuere, 2011).

La Cantata Santa María de Iquique del compositor Chileno Luis Advis que recoge los momentos dramáticos presentados durante la masacre de trabajadores y campesinos en el año 1907 en la ciudad de Iquique, Chile. Es una obra que reúne un componente dramático excepcional a través del manejo melódico y armónico de los poemas utilizados. La combinación de elementos académicos con ritmos populares genera un ámbito propicio en el cual prima el hecho histórico a partir del cual se elabora la estructura musical de la cantata. (Advis, 2003).

En cuanto al libreto lírico para una opereta se tuvo en cuenta el parámetro de cantabilidad, es decir, los acentos musicales, la calidad de los versos y la respirabilidad. Igualmente en los diálogos se disponen los versos con rimas perfectas de acuerdo a los componentes poéticos. Se añade la presencia de un narrador que marca los espacios de tiempo y espacio en los sucesos que se narran en la obra. De esta manera se aprecia que el marco literario es la base de la composición de la opereta y desde la cual surge el mensaje clave que se quiere dar a conocer al oyente (Vega, 2012).

En cuanto al manejo armónico, para los cuadros 1, 2 y 3 se utiliza la armonía tonal. En el cuadro 3, se emplea el recurso del dodecafonismo de Schönberg, con el fin de generar disonancias en el momento cumbre de la obra, cuando el cilindro bomba explota dentro de iglesia. El referente establecido para este fin es la Suite Für Klavier, op. 25 (Canal Liberty Sound, 2020). Para el manejo coral se toma el referente de Arvo Part, con la obra *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* en cuanto al manejo de las voces y el uso armónico recurrente. La idea planteada es describir los colectivos sociales que plantean una coyuntura social de los agentes que intervinieron en el drama de la obra (Canal Christians Kirke, 2014).

El sustento histórico de la composición está enmarcado en el informe realizado por la comisión Nacional de Reparación y Reconciliación sobre los sucesos del 2 de mayo de 2002 en el municipio de Bojayá, Chocó. De este escrito se toma el perfil social y humano del drama que se da durante la masacre. Los hechos son respetados y la memoria de las víctimas sublimizada con la firme intención de dar un homenaje a las personas cruelmente asesinadas durante la masacre. (Grupo de memoria histórica, 2010).

Desarrollo metodológico

Este trabajo compositivo se lleva a cabo mediante un proceso que abarca primero la recopilación de la bibliografía necesaria desde la cual se sustenta el componente literario, melódico, armónico, orquestal e histórico de la opereta. Los datos se recopilan a través de cuadros sinópticos y fichas bibliográficas, que se utilizan frecuentemente durante el desarrollo de la elaboración de la obra.

Luego se continuó con el análisis de las obras referentes que sirven de soporte para tomar elementos significativos que luego fueron aplicados desde el punto de vista literario y musical. Posteriormente se realiza el análisis del marco histórico de la masacre de Bojayá, a partir del cual se elabora la lista de personajes y circunstancias que rodean los sucesos acaecidos. Lo anterior da paso a la creación del libreto que sirve de fundamento al contexto literario de la opereta.

Después de esto, se comienza a diseñar las maquetas musicales de la obertura y las escenas de la opereta, para luego iniciar la respectiva orquestación de cada pieza de acuerdo a las circunstancias que pide la obra. Por último se realiza el análisis pertinente de la obra teniendo en cuenta el tiempo, el compás, las dinámicas, la armonía, los recursos programáticos utilizados y los diferentes modos de orquestación empleados. El compendio de partituras y audios sintetizan el trabajo de investigación y creación compositiva que son el culmen de la idea propuesta y los avances que se marcan durante todo el proceso.

Proceso creativo

El proceso de elaboración de esta opereta nace del deseo de incursionar en un género clásico para narrar un acontecimiento histórico como fue la masacre de Bojayá en el año 2002. Desde el diseño del libreto se establece la estructura de la obra a través de un acto y tres cuadros que conjugan el dinamismo temporal y evidencian el proceso de composición de la obertura, melodías y orquestación. El libreto tiene la estructura de un poema que reúne las características de cantabilidad y recitabilidad para ser abordadas en el momento de componer las melodías de la obra. Las intervenciones están numeradas para guardar el esquema respectivo entre los diálogos declamados y cantados. Los versos utilizados guardan la proporción necesaria para ser musicalizados.

Junto a esto se utilizan elementos de la música programática para generar en la imaginación del oyente los paisajes, sensaciones y sentimientos que posiblemente se vivieron durante este terrible hecho que marcó la historia de Colombia. Se usa el formato de orquesta sinfónica que permite profundizar en los aspectos técnicos en los que se enfatiza en las armonías y dinámicas. Al igual un coro con bajos, tenores, contraltos y sopranos que profundiza en el componente social de la obra. Por último los solistas llevan un papel muy importante, ya que son ellos los que marcan el ciclo vital y musical de la obra.

Durante el proceso de composición musical se evidenció el desarrollo del componente armónico de la siguiente manera, la obertura se escribió en una compás de tres por cuatro, en tonalidad de la menor (Am). En el cuadro uno, la escena uno, está compuesta en compás de cuatro por cuatro y tonalidad de la menor (Am). En el cuadro dos, la escena uno se escribe en compás de cuatro por cuatro y tonalidad de sol menor (Gm). En el cuadro tres, la escena dos está escrita en compás de cuatro por cuatro y por cuatro, en tonalidad de Gm. La escena tres del

cuadro tres está compuesta en compás de tres por cuatro y tonalidad de Am. En el momento de la explosión del cilindro bomba dentro de la iglesia se utiliza el recurso dodecafónico para mostrar la confusión generada.

Ahora bien, en cuanto a las obras referentes utilizadas se tiene a Edipo Rey de Igor Stravinsky. Es una obra para ser ejecutada en dos actos, escrita en latín para generar un alto impacto en el público que la aprecia. En este contexto se componen las arias, dúos y coros. Algunos de los personajes que intervienen en la ópera son Edipo Rey quien debe ser interpretado por un tenor lírico con una gran fuerza para convencer al auditorio de su drama y Yocasta quien por sus características dramáticas es caracterizada por una mezzosoprano. Los coros mantienen una posición estática y el narrador un rol preponderante (Asborn, 1971).

Barry Drogin en el análisis que hace de la obra tiene en cuenta algunos aspectos de gran valor musical. En el acto uno el comienzo se marca por la majestuosidad e imponencia de un coro en una sucesión de cinco acordes (Drogin, 2004).

Figura 1.

Acto 1 Coro inicial Edipo Rey



Posteriormente ingresa la figura de Edipo Rey con su característica imponente. Este aspecto de su personalidad es apoyado por la intervención tímida del clarinete (Drogin, 2004).

Figura 2.

Acto 1 Clarinete que representa la vanagloria de Edipo Rey



Hay otra participación del coro que señala entusiasmo cuando aparece Yocosta, con la interpelación del texto Gloria, en señal de aprobación y júbilo (Drogin, 2004).

Figura 3.

Acto 1 Coro Gloria



Ya en el acto dos se percibe una sucesión de arpeggios de arpa a partir de los cuales Yocasta comienza su hermosa aria. Los acordes 1 y 2 son menores y los siguientes disminuidos. (Drogin, 2004).

Figura 4.

Acto 2 Dos primeros compases del aria.

Se propone luego un aria con forma ABA, un recurso muy utilizado por Igor Stravinsky en la composición de su obra, en la cual se describe todo el proceso para saber la verdad de un

asesinato. La orquestación se da para los chelos y los contrabajos utilizando acordes menores (Drogin, 2004).

Figura 5.

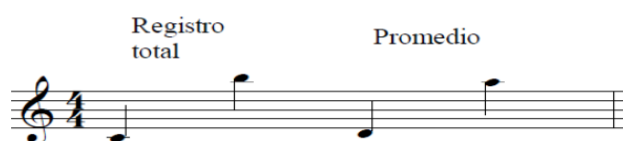
Acto 2 Uso de arpeggios para el bajo y contrabajo.



En el caso de Furatena de Guillermo Uribe, se observan algunos aspectos interesantes que propone Juan Carlos Hurtado. Al observar el comportamiento de las voces se aprecia que Furatena es interpretada por una soprano lírica, en un registro Do4 al Si5, con prevalencia en el uso de notas agudas, permitiendo ver así una gran versatilidad en el momento de abordar con este tipo de voz el drama de la princesa Furatena (Hurtado, 2015).

Figura 6.

Registro soprano lírica Furatena



Don Álvaro es interpretado por un tenor lírico, en un registro que abarca el Do3 y Do4. Su movimiento melódico se hace constantemente en las notas agudas. Es muy interesante ver como se logra un contraste de colores en los diálogos que sostiene con la princesa, así se genera un clima romántico que lamentablemente termina en una tragedia (Hurtado, 2015).

Figura 7.

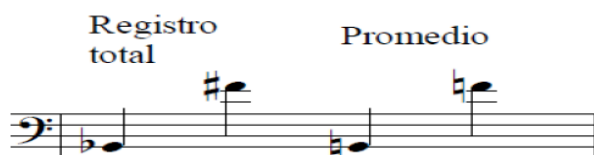
Registro tenor lírico don Álvaro



Con Anabi su rol lo asume un barítono lírico con un color de voz atenuado, en un registro entre el Sib² y el Fa[#]4. El compositor tiene una preferencia en este personaje con los tonos agudos utilizados. Se recrea una sensación de angustia y dramatismo que se va incremento a medida que se desarrolla la obra (Hurtado, 2015)

Figura 8.

Registro barítono lírico Anabi



En cuanto la orquestación se logra un efecto oscuro debido a la inclinación que el compositor tuvo hacia las maderas. La amalgama orquestal se logra con 130 instrumentos colocados sobre el escenario, de la cual se genera una duda sobre el equilibrio deseado en la ópera entre la orquesta y los solistas. Este cuestionamiento se soluciona utilizando pocos instrumentos mientras los cantantes hacen su interpretación (Hurtado, 2015).

Por otro lado, el compositor afianza el desarrollo melódico en los instrumentos más que en las voces de los personajes. De esta manera señala un camino hacia la apreciación del virtuosismo instrumental. Lo que se resalta de esta obra es la complejidad en el recurso sistemático de las melodías en cuanto al uso de la orquesta. En relación a lo anterior, hay ciertas características de música programática que se pueden resaltar en el desarrollo de la obra, por ejemplo, el momento en el cual un pájaro cae a tierra, también el instante en el cual las aves graznan sobre Furatena ocasionándole un susto, e igualmente el paso del día a la noche (Hurtado, 2015).

Ahora bien, al apreciar la ópera *Los Hugonotes* de Giacomo Meyerbeer se evidencia como realiza un interesante uso de las voces para lograr un profundo desarrollo artístico. Para tal fin, el montaje lo hizo con dos sopranos, una contralto, dos barítonos, un tenor y un bajo. En el caso del tenor es necesaria una gran versatilidad que se demuestra en el transcurso de la obra. Igualmente se puede apreciar como el coro tiene un papel muy importante ya que recoge el sentir social y los intereses de los grupos que representa. (Chamorro, 2020).

De la misma manera esta obra muestra dos perfiles muy interesantes, por un lado, la tragedia que nace de la confrontación de dos grupos religiosos y que lamentablemente desencadenó la muerte de muchas personas inocentes. De otra parte, el drama romántico de cuyo desenlace surge el amor entre una católica y un protestante. En este aspecto crucial de la ópera, se aprecia una composición de dúos, en el que se resalta la preocupación y amor sincero de los personajes. Igualmente, el dramatismo se profundiza con el uso melódico de las trompas, las síncopas, los tresillos y el contrapunto logrando un ambiente musical apto para dar a conocer lo que propone el autor (Keller, 2003).

Cuando se aborda *Macbeth* de Giuseppe Verdi se evidencia que algunos personajes de la obra presentan las siguientes características, por ejemplo, Macbeth quien es interpretado por un barítono lírico con un registro entre Si1 y Sol3, Lady Macbeth quine es asumida por una soprano lírica con un registro de Sib2 a Reb5 con un tipo de voz ágil y agresiva. Para Macduffo el papel se le asigna a un tenor lírico, con registro de Si1 a Sib3, al igual que el papel de Malcon. Al percibir estas características claves en los cantantes, se vislumbra la intención de Verdi de generar tensión y dramatismo en el desarrollo de la obra (Peláez, 2002).

En esta ópera se arriesga a dejar un lado los estereotipos clásicos como lo es el canto florido con la convicción de agregar más ímpetu a las interpretaciones de los cantantes. Por esta

sencilla razón, Verdi se considera a nivel musical el creador del drama. De la misma manera agregó una mejor elaboración de las frases orquestales para afianzar la comprensión de los sentimientos que desea expresar en la obra, este aspecto lo denominó leitmotiv. Lo anterior es muy importante, porque de esta manera, se afianza el contenido subjetivo de las emociones y realza el fin artístico que persigue el compositor. En cuanto al empleo de las partituras, Verdi utilizó un gran número de signos para aplicar una lista de expresiones con respecto a los cantantes y a la orquesta para determinar intensidades, timbres, fraseos y dinámicas. De esta manera, logro que su obra fuera más elaborada en cuanto al aspecto significativo, melódico y orquestal (Sorge y Sorge, 2009)

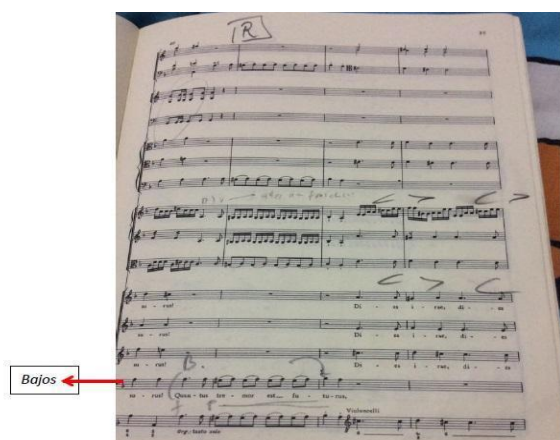
También se tiene en cuenta el Réquiem de Mozart. En este caso la obra se presenta de una manera cíclica, al repetir, la música del Introito y el Kyrie en la parte final. Se tiene en cuenta que cada parte tiene una especificidad importante que lleva al oyente a un estado de conmoción interior. En el Introitus se emplean instrumentos de vientos para invitar al recogimiento; de la misma manera se usó el fagot, los clarinetes, el violín, los timbales, trompeta y coro. En el Kyrie se utilizan fugas orquestales que profundizan el misticismo musical. En la Secuencia se aprecia el Dies Irae en el cual se encuentra una riqueza magnífica en la interpretación de los primeros violines. El Tuba Mirum compuesta solo para acompañamiento de orquesta. El Rex Remandae para cuerda y orquesta. Se encuentra el Recordare que compuesto para solista y orquesta. El Confutatis Maledictis para coro y orquesta. Igualmente el Lacrimosa en el que los instrumentos de cuerda hacen una introducción majestuosa al coro. El Offertorium desarrolla contrapuntos, fugas y coros. El Sanctus lleno de majestuosidad, elegancia y solemnidad. El Benedictus es una hermosa y delicada pieza elaborada con una esmerada estructura musical. El Agnus Dei presenta una preciosa introducción en la cual las cuerdas imitan

sollozos conmovedores, el coro refuerza estas ideas. El Communion retoma melódicamente una parte del Kyrie interpretado anteriormente. La intención es darle los buenos deseos a los que ya no están en este mundo para que tengan un descanso feliz, aquí se percibe la intervención de la soprano, coro y orquesta. Esta es quizá la más grande e imponente obra de Mozart, sin embargo, antes de iniciar el análisis de los aspectos significativos de la obra, se debe mencionar la idea especial que el compositor tiene hacia la muerte. Él la asume de una manera más existencial y la música juega un papel muy importante en cuanto al uso del lenguaje, formas y expresiones (Ortega, 1988).

El dramatismo de esta obra se genera con los matices producidos en la orquestación. Se marca una relevancia profunda en el volumen exacto con el cual se interpretan las notas generando un recogimiento en el oyente. En algunos casos sólo unos instrumentos participarán en el acompañamiento e interpretación melódica, en otros casos, se maneja la orquesta en pleno estableciendo las masas y matices adecuados para una justa interpretación del réquiem. Aquí juega un papel importante el concepto de perfección en la composición, orquestación y uso de las formas musicales para crear ese panorama oscuro. (Domínguez, 2015).

Figura 9.

Ejemplo de sección de bajos y melodías



Continuamos con la cantata de Santamaría. Para esta obra se realizó un ejercicio de campo, a partir de la audición de la cantata y la lectura de los poemas que la conforman.

Compuesta por el músico chileno Luis Advis, quien junto al grupo Quilipayún, elaboraron la música de esta obra. Está enmarcada dentro de las formas de la música docta y los géneros de la música popular chilena. Está inspirada en el libro *Reseña Histórica de Tarapacá*, que describe la masacre de trabajadores sucedida en Iquique, Chile (Advis, 2003).

La obra consta del pregón señoras y señores, venimos a contar, un preludio instrumental, el relato si contemplan la pampa y sus rincones, la canción el sol en desierto grande, un interludio instrumental, el relato se había acumulado mucho daño, la canción vamos mujer, un interludio instrumental, el relato del 15 al 21 mes de diciembre, un interludio cantado se han unido con nosotros, el relato el sitio al que los llevaban, la canción soy obrero pampino y soy, un interludio instrumental, el relato nadie diga palabra, la canción letanía murieron 3.600, la canción a los hombres de la pampa, el pregón señoras y señores, la canción final ustedes que ya escucharon (Canal Stanislav Palekha, 2011).

En cada poema se aprecia como se ha generado un conjunto de canciones, que para este caso, conforman un grupo de arias y coros basadas en hechos históricos. La belleza de estas piezas está en la fidelidad con que se reproduce el texto a fin con la melodía y el acompañamiento orquestal de guitarras, charango, quenás, bombo, violonchelo y contrabajo (Advis, L, 2003, p. 1).

Otro aspecto para tener en cuenta es el abordaje que se da a la canción letanía que es un tipo de súplica u oración, que se interpreta a lo largo de una procesión. Es de origen griego y establece el recuerdo de aquellos que por su vida meritoria en la tierra ya están en el cielo. Las letanías tienen una gran acogida en la cultura cristiana en la que resaltan los nombres de aquellos

que por su vida meritoria son recordados en esta vida mortal aunque su presencia ya está en otra dimensión (Aleteia, 2018).

Se tiene en cuenta la obra del maestro Arnold Schöenberg, con la suite *Für Klavier*, op. 25 que hace uso del recurso dodecafónico. Desde una construcción de series a partir de los doce sonidos de la escala cromática, el autor crea una obra con características especiales. Estas series no se repiten y llevan a recrear un ambiente de tensión. El dodecafonismo está alejado por completo de la tonalidad, de esta manera se recurre a un ambiente de pesos y de igual manera de contrapesos relacionado con el ritmo y las dinámicas utilizadas (Villar, 2014).

Y por último Arvo Part, con la obra *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, que emplea dentro de la estructura de la obra un cuarteto de voces con sopranos, contraltos, tenores y bajos para narrar las líneas que el evangelista está describiendo. Este conjunto lo acompañan muchas veces instrumentos como el oboe, el fagot junto con el violín y el violonchelo. Al utilizar el coro de esta manera, genera una sensación de un colectivo que participa de manera fundamental en los acontecimientos que se describen en la obra y apoya la idea que los solistas están transmitiendo al público (Part y Hillier, 1988).

Al abordar el análisis de la opereta creada se tiene en cuenta los siguientes aspectos. Para la obertura se utiliza la tonalidad de la menor (Am), en compás de tres por cuatro, en allegro. La forma de esta obertura es AB. En la parte A se compuso una melodía que es asumida por la flauta del compás 1 al 8, los demás instrumentos como el fagot, el clarinete en si bemol (Bb), el clarinete en mi bemol (Eb), la tuba, el trombón bajo, el contrabajo, el chelo, los violines I y II realizan un acompañamiento. La percusión es interpretada por los timbales y las tubular bells que serán protagonistas durante el desarrollo de la opereta. Las dinámicas utilizadas son el mezzoforte, el piano, el crescendo y el decrescendo. En cuanto a la armonía se tiene en cuenta la

siguiente progresión: primer grado menor, siguiente acorde tercer grado mayor, séptimo grado mayor y finaliza en primer grado menor (Im – III – VII – Im).

En la parte B, comprendida entre los compases 1 al 27, la flauta sigue siendo el instrumento protagonista en la melodía. La orquesta continúa su rol de acompañante en el cual se resalta el papel del glockenspiel, el clarinete en Bb, el clarinete en Eb y la viola que bajo una estructura de corcheas generan un ritmo más dinámico que recrea una idea de conmoción y de angustia en el oyente. La percusión la toma el hit hat y el bass drum. El piano asume la función de instrumento acompañante. Las dinámicas utilizadas son el mezzoforte, el mezzopiano y el piano. En cuanto a los instrumentos de viento se agrega el trombón. La armonía sigue la siguiente progresión Im – III – VII – Im.

La parte A se retoma en el compás 29. La melodía la interpreta el corno I y el corno II. El fagot, el clarinete en Bb, el clarinete en Eb, la tuba, el trombón bajo, el contrabajo, el chelo, los violines I y II realizan un acompañamiento. La percusión es interpretada por los timbales y las tubular bells. Las dinámicas utilizadas son el Mezzoforte, el piano, el crescendo y el decrescendo. En cuanto a la armonía se tiene en cuenta la siguiente progresión Im – III – VII – Im. Del compás 37 a 54, se vuelve a la Parte B. En el compás 55 se realiza una transportación a la tonalidad de Si Bemol (Bm) para volver a la Parte A. Se guarda el mismo esquema melódico y rítmico. Al final de la obertura se utiliza el calderón.

Para el acto 1, cuadro 1, la musicalización de la escena uno se utilizó la tonalidad de Am, compás de cuatro por cuatro, en tiempo andantino negra igual 78. De los compases 1 a 5 la flauta piccolo hace una interpretación imitativa del sonido de un pájaro, se comienza de esta manera a utilizar elementos propios de la música programática que recrean los paisajes de la selva del

Chocó. En cuanto a las dinámicas empleadas están el forte, el pianissimo y el decrescendo que realzan el sonido plasmado.

Figura 10.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Recurso programático imitativo sonido de un ave



Del compás 5 al 10, se recurre a una breve introducción al motivo melódico 1, con los violines y chelo para la interpelación del tenor Leyner Palacios. La armonía que se maneja es la siguiente: primer grado menor, luego VII grado, lo sigue el quinto grado y finaliza con el primer grado menor (Im – VII – V – Im). Desde el compás 10 se sumó la interpretación del tenor, junto al acompañamiento del contrabajo y piano. Los bajos juegan un papel importante dentro del andamiaje de la obra porque dan el color oscuro y describen el momento de angustia y de zozobra que padecían los habitantes de Bojayá.

Figura 11.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Acompañamiento introducción motivo melódico 1



Figura 12.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Primer motivo melódico



Del compás 22 al 31, se recurre al coro para realzar el clamor social de un colectivo sometido a la violencia. Se utiliza una superposición de intervalos de tercera y quinta. Para esta sección se agregan el fagot, el trombón bajo, la tuba y la viola como instrumentos acompañantes. Se utiliza articulaciones como el staccato en el piano. Como recursos técnicos de interpretación se hace uso del pizzicato en violines y viola describiendo así la ola de miedo que se está viviendo en el ambiente. Se maneja la siguiente armonía: primer grado menor siete, luego tercer grado mayor, séptimo grado mayor siete, sexto grado mayor, primer grado menor, séptimo grado mayor siete y finaliza con el primer grado menor siete (Im7 – III- VIImaj7 – VI - Im - VIImaj7 – Im). Las dinámicas que se utilizaron fueron el mezzoforte, el mezzopiano, el forte y el piano.

Figura 13.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Coro

[illegible]

Del compás 32 al 46, se presenta el segundo motivo melódico. El tenor invoca una queja por el momento que se está viviendo. Los instrumentos acompañantes refuerzan esa idea.

Figura 14.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Segundo motivo melódico

En los compases 47 a 49, la flauta píccolo hace nuevamente una intervención imitativa con los sonidos de un ave. De los compases 49 a 56 se da la cabida al tercer motivo melódico 1, con la intervención del barítono padre Antón.

Figura 15.

Recurso programático imitativo sonido de un ave

Figura 16.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Tercer motivo melódico

Entre los compases 79 a 118 se interpreta el sexto motivo melódico. Se inicia con una introducción del compás 79 al 84, en la cual los cornos juegan un papel muy importante porque presagian que algo terrible pasará. Se hace un acercamiento a la música programática representando el dolor, la angustia y la incertidumbre ante un suceso irremediamente. El trombón bajo, la tuba, el chelo, el contrabajo refuerzan la idea que está compenetrada con el cuadro. Las tubular bells imitan el sonido de las campanas de la iglesia de Bojaya, haciendo un llamado al recogimiento y elevando una oración por las almas de aquellos que pronto van a morir. Las dinámicas empleadas como el mezzoforte, el piano y el decrescendo permiten dilucidar el horror de la situación que se avecina.

Figura 19.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Introducción al sexto motivo melódico

The musical score for Figure 19 shows the introduction to the sixth melodic motif. It consists of seven staves: Corno en F 1, Corno en F 2, Trumpet in Bb 1 y 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, and Tubular Bells. The music is in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Corno en F 1 and Corno en F 2 parts play a melodic line starting with a mezzoforte (mf) dynamic, followed by a decrescendo to piano (p). The Trombone, Bass Trombone, and Tuba parts play a low, sustained line, also starting with mf and decrescendoing to p. The Tubular Bells play a single note at the end of the phrase with a mezzoforte (mf) dynamic.

Del compas 85 al 88, el piano junto al trombón bajo, la tuba, el chelo y el chelo interpretan lo que es una marcha de luto y dolor. El sonido continuo en los bajos confirma la

inmensa angustia por la que está pasando el pueblo de Bojayá. Las dinámicas de piano y mezzopiano contribuyen a crear este ambiente oscuro y trágico.

Figura 20.

Compás 85 a 88

The image shows a musical score for measures 85 to 88. The score is written for five instruments: Viola, Cello, Contrabass, Baritone Padre Antón, and Piano. The Viola part is in the top staff, followed by Cello, Contrabass, Baritone Padre Antón, and Piano at the bottom. The Piano part is written in both treble and bass staves. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo is marked 'mezzo' (mezzo-piano). The score shows four measures of music. The Viola part has a whole rest in each measure. The Cello and Contrabass parts have a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third and fourth measures. The Baritone Padre Antón part has a whole rest in each measure. The Piano part has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a whole note in the third and fourth measures. The Piano part is marked 'mezzo' in both staves.

En los compases 89 a 118, el barítono, padre Antón, comienza la interpretación de un poema desgarrador que es un indicativo del abandono por el cual están pasando los bojayacenses. En los compases 91 a 93, 95 a 97, 106 a 108 y 110 a 112 los instrumentos acompañantes interpretan una respuesta melódica y conmovedora al lamento expresado por el barítono. El ambiente melancólico se continúa apreciando a través de la interpretación de los bajos en el fagot, el trombón bajo, el chelo, el contrabajo y el piano. Desde el compás 104 se suma la percusión en un ritmo cadente y fúnebre. Las anteriores ideas musicales se confirman a partir del uso de dinámicas como el forte, mezzopiano, piano y descrescendo. La progresión armónica utilizada es la siguiente: primer grado menor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, sexto grado mayor siete, séptimo grado mayor siete, tercer grado mayor siete, sexto grado mayor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, sexto grado mayor siete,

quinto grado siete, primer grado menor siete (Im7 – V7 – Im7 – V7 – Im7 – V7 – Im7 – VImaj7 – VIIImaj7 – IIIImaj7 – VImaj7 – V7 – Im7 – VImaj7 – V7 – Im7).

Figura 21.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, sexto motivo melódico

The musical score for the sixth melodic motif in Act 1, Cuadro 1, Escena 1, measures 119 to 129. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, Bassoon, and Piano. The vocal line is also present. The score includes dynamic markings like *mp*, *p*, *f*, and *pp*, and articulation marks like slurs and accents. The piano part features arpeggiated chords and bass lines.

En los compases 119 a 129, se realiza la introducción al motivo melódico siete. El oboe, la flauta, el corno 1 y 2, los violines 1 y 2 interpretan la línea melódica, el clarinete en si bemol (Bb) y la viola desarrollan el acompañamiento a través de arpeggios, mientras que el clarinete en mi bemol (Eb), el trombón, el trombón bajo y el chelo interpretan un contra melodía a la línea del bajo, el fagot, la tuba el contrabajo llevan a cabo su parte de los bajos. El piano desarrolla su rol a través de un acompañamiento con bajos y arpeggios. Las dinámicas empleadas son el mezzoforte, el forte, el piano y el decrescendo. La percusión es orientada por el hit hat y el bass drum. La secuencia armónica utilizada es la siguiente: segundo grado menor, séptimo grado mayor, primer grado menor, segundo grado menor, séptimo grado mayor, tercer grado mayor,

séptimo grado mayor, sexto grado mayor siete, tercer grado mayor y primer grado menor siete (IIIm- VII-Im- IIm- VII- III- VII-VImaj7-III-Im7).

Figura 22.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Introducción al séptimo motivo melódico

The musical score for Act 1, Cuadro 1, Escena 1, shows the introduction of the seventh melodic motif. The score is written for a full orchestra and a baritone soloist. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, Baritone/Pedro Antonio, and Piano. The music is characterized by a complex harmonic progression and a melodic line that is introduced by the baritone soloist. Red annotations highlight specific musical elements, such as the seventh melodic motif and the harmonic progression. The score is divided into measures, with measure numbers 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, and 145 indicated. The score is written in a standard musical notation, with notes, rests, and other musical symbols. The red annotations are used to highlight the seventh melodic motif and the harmonic progression, which are key elements of the music. The score is a complex piece of music, with many different musical elements and a rich harmonic texture. The red annotations provide a clear visual guide to the most important parts of the score.

Del compás 119 al 145 se desarrolla el séptimo motivo melódico en la que el baritono lanza un nuevo lamento, ¿Qué pasa?. Se agrega al acompañamiento el Glockenspiel. La interpelación del fagot, la tuba, el chello y el contrabajo refuerzan la idea de representar la soledad, el desanimo y la desesperanza que ya se apoderó entre las personas. La secuencia armónica utilizada es la siguiente IIm, VII, Im, IIm, VII, III, VII, VImaj7, III, Im7. Las

dinámicas empleadas como el forte, mezzopiano, piano y decrescendo. Al finalizar el calderón deja en suspenso un terrible dolor que se aproxima.

Figura 23.

Acto 1, Cuadro 1, Escena 1, Séptimo motivo melódico.

The musical score is for Act 1, Cuadro 1, Escena 1, Séptimo motivo melódico. It is a full orchestral score with a vocal soloist. The instruments shown are Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Contrabass, Baritone (Padre Antonio), and Piano. The vocal line is for Padre Antonio, with lyrics in Spanish. The music is in 4/4 time, key of G minor, and features a variety of dynamics and ornaments.

Ahora es el momento de abordar el acto 1, cuadro 2, escena 1. En los compases 1 a 12 se interpreta un recurso imitativo de la música programática. La flauta asume la melodía de un pájaro, mientras que el fagot señala la presencia de animales de un pantano. El compás que se maneja es de cuatro por cuatro, la tonalidad es de sol menor (Gm), el tiempo es Allegro negra igual a 140. Se utilizan recursos ornamentales como el trino (tr). Las dinámicas empleadas son el forte, mezzoforte, pianissimo y decrescendo. Esta misma técnica programática se maneja en

los compases 48 a 64 y 99 a 114, con la presencia del glockenspiel que imita los sonidos de los grillos y la tuba con otro animal del pantano.

Figura 24.

Acto 1, Cuadro 2, Escena 2 recurso imitativo

The image shows a musical score for a scene. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in E-flat, and Bassoon. The Piccolo part is marked 'Allegro' and '140'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The Bassoon part has a red line indicating a specific melodic line.

De los compases 17 a 29, el coro interviene con un lamento interpretado por los bajos y tenores y una pregunta que lanzan todas las voces. El posicionamiento de las voces corresponde a la estructura del acorde. La secuencia armónica es la siguiente: primer grado menor 7, sexto grado mayor, luego primer grado menor 7, sexto grado mayor, primer grado menor 7, sexto grado mayor, primer grado menor 7, sexto grado mayor, primer grado menor 7, sexto grado mayor, cuarto grado mayor y primer grado menor siete (Im7 – VI - Im7 – VI - Im7 – VI - Im7 – VI – IV – Im7). Por su parte los bajos desarrollados por la tuba, el chelo y el contrabajo representan la idea de la noche que ya llegó. El piano refuerza la idea anteriormente expuesta y agrega un aire de compasión y aliento. La percusión, orienta por el hit hat y el bass drum, indica el peregrinaje de los refugiados hacia su destino inminente. Las dinámicas utilizadas son el forte,

el mezzopiano, piano, pianissimo y decrescendo. . El tempo ahora es adagietto negra 66. Lo mismo pasará entre los compases 65 a 80. El calderón evoca una idea de misterio.

Figura 25.

Acto 1, cuadro 2, escena 1, coro

The musical score for Act 1, Scene 1, Coro, is presented in a multi-staff format. The staves are labeled as follows: Soprano 1, Alto, Tenor 1, Bass, Soprano Flauta Cautado 1, Saxofón Puntos Acentu, Tenor Leyner Palacios 1, and Piano. The lyrics for the vocal parts are: '¡Tan ta a go nia la muer ta ta go!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'pp'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

De los compases 31 a 46, se añade la presencia del primer motivo melódico de la escena, con una introducción de 8 compases en la cual participan instrumentos como el piano, el chelo, el fagot, el clarinete en Si Bemol (Bb) y la percusión del hit hat y el bass drum. Las dinámicas empleadas son el mezzopiano y piano. En el compás 39 se agrega la voz del tenor Leyner Palacios. Este mismo recurso se utiliza en los compases 82 a 97, esta vez con la intervención de

la soprano Flora Caicedo. La secuencia armónica utilizada es la siguiente: primer grado menor 7, sexto grado y cuarto grado menor siete (Im7, VI, IVm7).

Figura 26.

Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 1

The musical score is presented in three staves. The top staff is for the Soprano (Flora Caicedo) in treble clef, with lyrics in Spanish. The middle staff is for the Baritone (Padre Antún) in bass clef, which is mostly empty. The bottom staff is for the Piano in grand staff (treble and bass clefs), showing arpeggiated accompaniment. Dynamics like *f*, *mp*, and *pp* are indicated throughout the score.

En el compás 116 al 130, se desarrolla el segundo motivo melódico, interpretado por el barítono, padre Antún. Lo antecede una breve introducción en la cual la flauta, el corno I y el corno II llevan la melodía. El clarinete en Bb, el clarinete en Eb, los violines I y II realizan un acompañamiento a través de arpeggios. El fagot, la tuba, el chelo y el contrabajo realizan su parte de los bajos, el trombón bajo interpreta una contra melodía de la tuba. Las tubular bells recrean los campanazos en la iglesia. La percusión la asume el hit hat y el bass drum. Cuando el barítono asume su línea melódica en el compás 120, la flauta y el oboe interpretan un acompañamiento, el trombón bajo junto con la tuba y el trombón desarrolla una contra melodía. En el compás 126 intervienen los timbales. El ambiente es de tristeza y de incertidumbre, idea que es representada con los bajos. La secuencia armónica utilizada es la siguiente: primero menor, cuarta menor siete, séptima mayor y primera menor (Im – IVm7, VII – Im). Este mismo recurso se utiliza entre los compases 142 a 152. En el compás 153 este motivo melódico se transporta a la tonalidad de Am. Las dinámicas utilizadas son el forte, el mezzoforte, mezzopiano y piano. El tempo es

andantino negra igual a 78. Los recursos técnicos utilizados son el pizzicato para violines, chelo y contrabajo.

Figura 27.

Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 2



En los compases 131 a 142 se desarrolla el tercer motivo mó dico. Lo antecede una breve introducción en la cual la flauta lleva la melodía, los demás instrumentos como el clarinete en Bb, el clarinete en Eb realizan el acompañamiento con arpeggios. El fagot, el trombón, el trombón bajo, la tuba, el chelo y el contrabajo interpretan la sección de los bajos representando una sensación melancólica y depresiva. El hit hat y el bass drum marcan la percusión para este motivo. En el compás 135 el tenor realiza su reclamo, la orquesta continúa con su acompañamiento recreando un clima oscuro y de tensión. Las dinámicas empleadas son el fuerte, el mezzopiano, piano y el decrescendo.

Figura 28.

Acto 1, cuadro 2, escena 1, motivo melódico 3

Se toma ahora el acto 1, cuadro 3, escena 2. Se está manejando la tonalidad de Re menor (Dm). El tiempo utilizado es andantino, negra igual a 78. Compás inicial de cuatro por cuatro. En los compases 1 al 9, se inicia con el lamento del tenor Leyner Palacios, que señala su angustia por la situación que se avecina. El único instrumento acompañante es el piano. La secuencia armónica utilizada es la siguiente: primer grado menor, seguido del séptimo grado mayor, primer grado menor, tercer grado mayor, cuarto grado menor, quinto grado mayor, sexto grado mayor, cuarto grado menor, primero menor, cuarto grado menor y primero menor (Im – VII – Im – III – IVm – V – VI – IVm – Im – IVm – Im). Las dinámicas utilizadas son el mezzoforte, mezzopiano, piano y decrescendo. El mismo recurso melódico y armónico se utiliza en los compases 37 a 45.

Figura 29.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 1

The image shows a musical score for a scene from Acto 1, cuadro 3, escena 2. The score is for a Tenor (Leyner Palacios) and a Piano. The Tenor part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Tenor part features a melodic line with red slurs and accents, and the Piano part features a harmonic accompaniment with red slurs. The lyrics are: "Né que ran ma tar Nos que ran ma tar Dea dea tá su Dios Nos que ran ma tar". The score is in the key of D minor (Dm) and 4/4 time. The tempo is andantino, with a note equal to 78. The initial meter is 4/4. The harmonic sequence is: Im – VII – Im – III – IVm – V – VI – IVm – Im – IVm – Im. The dynamics used are mezzoforte, mezzopiano, piano, and decrescendo. The same melodic and harmonic resource is used in measures 37 to 45.

Del compás 14 al 18 se utiliza un recurso programático imitativo para representar la bomba que cayó en la iglesia de Bojayá. Los instrumentos que intervienen son el redoblante, la flauta píccolo y el timbal. Las dinámicas utilizadas son el forte, el mezzoforte y el decrescendo.

Figura 30.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso imitativo cilindro bomba

The musical score for Act 1, Scene 2, depicts a programmatic imitation of a bomb cylinder. The score is organized into two systems of staves. The first system includes the Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, and Bassoon. The second system includes the Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in Bb 1 y 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Tubular Bells, and Snare Drum. The Piccolo part features a decrescendo from forte (f) to mezzoforte (mf) over measures 14-18. The Snare Drum part features a forte (f) decrescendo over measures 14-18.

El ambiente de confusión, drama y traumatismo es recreado a través de una composición dodecafónica, en la que tiene un especial realce las disonancias que se generan. Las dinámicas utilizadas son el mezzoforte, piano, pianissimo.

Figura 31.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso descriptivo, momento de confusión



En los compases 47 a 56, el redoblante y las tubular bells hacen una introducción profunda, melancólica y fúnebre al lamento que expresa la soprano Flora Caicedo, ante el panorama cruel y desgarrador que ha quedado dentro de la iglesia. En cuanto a las articulaciones utilizadas, los acentos acentúan el ambiente desgarrador. El forte utilizado para interpretar las tubular bells representa el dolor en las campanas del recinto sagrado.

Figura 32.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, recurso imitativo, introducción en percusión al motivo 3



En los compases 57 a 69, los demás instrumentos de la orquesta se agregan a la introducción, generando con la interpretación, un ambiente oscuro propicio para que la soprano inicie su melodía de dolor. La orquestación empleada utiliza recursos técnicos como el acompañamiento y la contra melodía. En cuanto a recursos de interpretación se tiene en cuenta el pizzicato en los violines. En cuanto a las dinámicas empleadas está el forte, mezzoforte, piano, el crescendo y el decrescendo.

Figura 33.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, Orquestación, introducción al motivo 3

The image displays a musical score for an orchestral introduction. The staves are arranged vertically, starting with Piccolo at the top and ending with Trombone at the bottom. The score covers measures 57 to 69. The Piccolo, Flute, and Oboe parts are active in the first few measures, while the Clarinet in Bb, Bassoon, and Trombone parts enter later. The Horns and Trumpets are also present. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red markings are used to highlight specific musical elements, possibly indicating phrasing or dynamics.

En los compases 67 a 94, se desarrolla el tercer motivo melódico con la intervención de la soprano Flora Caicedo. El poema que interpreta está cargado de una profunda tristeza, idea que es reforzada a nivel instrumental, con la presencia de los bajos en el fagot, el trombón bajo, el chelo y el contrabajo. Los arpeggios del clarinete en Bb, el glockenspiel y la viola refuerzan la idea del drama que se vive. Las tubular bells siguen imitando el sonido implacable de los campanazos de duelo en la iglesia de Bojayá. La percusión afianza la idea fúnebre del motivo. Se empujan técnicas orquestales como melodía con acompañamiento y contra melodías.

La secuencia armónica utilizada es la siguiente: primer grado menor siete, cuarto grado menor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, séptimo grado siete, tercer grado mayor siete, cuarto grado menor siete, quinto grado siete, primer grado menor siete, tercer grado mayor siete, primer grado menor siete, séptimo grado siete y tercer grado mayor (Im7 – IVm7, V7, Im7, VII7 – III maj7, Im7, VII7, III). Las dinámicas utilizadas son el forte, mezzoforte, mezzopiano, súbito piano, el crescendo y decrescendo. En cuanto a los recursos técnicos de interpretación se cuenta con el pizzicato en la viola. En relación a las articulaciones utilizadas están el staccato y el tenuto. Este motivo se repetirá en los compases 132 a 145, con la intervención del coro.

Figura 34.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 3

Del compás 95 al 110, se desarrolla el tercer motivo melódico. A la soprano Flora Caicedo, la acompañan los instrumentos de viento madera y cuerdas con la melodía, contra melodías, arpeggios y bajos. Los instrumentos de viento metal con los bajos, la melodía, y las

respuestas de la trompeta. La percusión recae sobre el bass drum y el hit hat. La secuencia armónica es la siguiente: cuarto grado menor siete, séptimo grado siete, tercer grado mayor siete, sexto grado mayor siete, tercer grado menor siete, quinto grado siete y primer grado menor siete (IVm7 – VII7 – IIIImaj7 – Vimaj7- IIIIm7- V7 – Im7).

Figura 35.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, motivo melódico 4

En los compases 111 a 131 se desarrolla un intermedio instrumental retomando elementos melódicos de los motivos 3 y 4. La melodía es tomada de manera alterna por varios instrumentos, los demás, van realizando un acompañamiento o una contra melodía. Las dinámicas utilizadas son el fuerte, mezzoforte, mezzopiano y piano.

Figura 36.

Acto 1, cuadro 3, escena 2, intermedio instrumental

Y se termina con el cuadro 3, escena 3 con la intervención del tenor Leyner Palacios. Del compás 1 al compás 16, se interpreta el quinto motivo melódico. El compás ahora es de tres por cuatro, la tonalidad es de la menor (Am), el tiempo allegro negra igual 140. Se tiene una breve introducción del compás 1 al 8, en la cual intervienen instrumentos como la flauta y el oboe en la melodía, el clarinete en Bb y el clarinete en Eb en la armonía, el fagot, el trombón y la tuba en la parte de los bajos. Las tubular bells están muy presentes durante toda la obra, se recurre al recurso imitativo para imitar el sonido de las campanas que rinden homenaje a las almas que ya están en el cielo. En el compás 9 la voz del tenor Leyner Palacios comienza su amplia intervención en la cual se nombran a todas personas que fallecieron en ese evento. La secuencia armónica es la siguiente: primer grado menor, tercer grado mayor, quinto grado mayor, primer grado menor (Im – III – V – Im). Las dinámicas utilizadas son el mezzoforte, el piano, el forte, el crescendo y el decrescendo.

Figura 37.

Acto 1, cuadro 3, escena 3, quinto motivo melódico

The musical score for the fifth melodic motif is presented in a multi-staff format. The staves are labeled: Strings I, Strings II, Viola, Cello, Contrabass, and Tenor Leyner Palacios. The music is in 3/4 time, key of A minor. The lyrics are: "Tan tas vi das ya noes tãn tan tos re cuer dos vi i vi rãn". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzoforte). The Tenor part begins in measure 9 and continues through measure 16.

En los compases 17 a 54, se interpreta el sexto motivo melódico recordando los nombres de las víctimas de la masacre. Tiene un papel importante la voz del tenor acompañado del piano,

Conclusiones

En la composición de la opereta sobre la tragedia de Bojayá, se tuvo en cuenta elementos imitativos, descriptivos y representativos de la música programática para generar en el público un acercamiento al drama a través de los paisajes y emociones expuestos en la obra.

A partir del análisis de obras de ópera, réquiem, cantata y coro se aplicaron componentes específicos para la creación de la obra que permiten dilucidar momentos especiales en el drama. Esto afianzó la presentación de momentos de dolor e incertidumbre expuestos en el desarrollo de la opereta.

El libreto se elaboró de acuerdo a los parámetros de recitabilidad y cantabilidad. Este fue el soporte para la musicalización y orquestación de las escenas de la opereta teniendo en cuenta en el cuidado de las formas, la armonía y los motivos melódicos utilizados.

En cuanto a la orquestación se utilizaron recursos técnicos como el uso de la melodía con acompañamiento, manejo de voces y contra melodías. El ambiente generado permite el desarrollo del drama y sitúa al espectador en las circunstancias que se tratan de describir.

Las partituras y los audios reflejan el resultado de todo el trabajo compositivo realizado en el cual se partió de un contexto histórico específico, se buscaron los referentes, se musicalizaron las escenas y se realizó la posterior orquestación.

Referencias

Aljuere, L. (2011). Una Aproximación a la Ciencia y el Arte: Mozart un Réquiem para Terminar.

<https://encolombia.com/medicina/revistas-medicas/enfermeria/ve-143/mozartunrequiemparaterminar/>

Adúruz, A. (1996). Los enigmas de Oedipus Rex. Stylos

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/11967/1/enigmas-oedipus-rex.pdf>

Advis, L. (2003). Cantata Santa María de Iquique. Centro de estudios Miguel Enríquez.

http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/5/stamamusic00002.pdf

Alier, R. (2008). Qué es la ópera. Barcelona: Ediciones RobinBook.

https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=jqNCaKKmenkC&oi=fnd&pg=PA9&dq=que+es+la+opera&ots=50bca76SNd&sig=BC_iFvZB-S0YCskisBvUalVbRG0#v=onepage&q=que%20es%20la%20opera&f=false

Aleteia. (2018). El significado de 15 invocaciones «curiosas» de la Letanía de Nuestra Señora.

<https://es.aleteia.org/2018/04/07/el-significado-de-15-invocaciones-curiosas-de-la-letania-de-nuestra-senora/>.

Asborn, C. (1971). Edipo Rey. [https://moam.info/tema-edipo-rey-basado-en-la-opera-de-igor-](https://moam.info/tema-edipo-rey-basado-en-la-opera-de-igor-stravinsky_59c771731723ddf98031195b.html)

[stravinsky_59c771731723ddf98031195b.html](https://moam.info/tema-edipo-rey-basado-en-la-opera-de-igor-stravinsky_59c771731723ddf98031195b.html)

Arteaga, L. (2011). *De sobremesa música programática*. Bucaramanga: Universidad Autónoma de Bucaramanga.

https://repository.unab.edu.co/bitstream/handle/20.500.12749/1113/2011_Tesis_Arteaga_Villamizar_Luis_Felipe.pdf?sequence=1&isAllowed=yPulgar Vidal, F(1964).

Proyecciones educativas de la música programática. Conservatorio Nacional de Música.
[file:///C:/Users/Dell/Downloads/Pulgar%20vidal,%20Francisco%20%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Dell/Downloads/Pulgar%20vidal,%20Francisco%20%20(1).pdf).

Canal Christians Kirke. (2014). Arvo Pärt: Passio, St. John Passion, Johannes passionen.

[Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dH3bkVapmGo>

Canal Liberty Sound. (2020). Breve análisis. Suite für Klavier op.25. A. Schoenberg. [Archivo

de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VjFM7kOf0ZY&t=15s>

Canal Stanislav Palekha. (2011). Quilipayún, 1970, Cantata Santa María de Iquique. [Archivo

de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w8oEeQO6qIE&t=1164s>

Chamorro, R. (2020). Crítica: Los Hugonotes de Meyerbeer en La Deutsche Oper de Berlín.

Codalarío. https://www.codalarío.com/los-hugonotes/criticas-2020/critica-los-hugonotes-de-meyerbeer-en-la-deutsche-oper-de-berlin_8971_99_27815_0_1_in.html

Domínguez, J. (2015). Recopilación de la experiencia: montaje del réquiem de W.A. Mozart

k626 con el coro ASAB en el periodo marzo - octubre de 2015. Bogotá: ASAB.

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5656/UNIVERSIDAD%20DI>

STRITAL%20FRANCISCO%20JOS%c3%89%20DE%20CALDAS%20-
%20TRABAJO%20DE%20GRADO%2c%20MONTAJE%20REQUIEM%20DE%20M
OZART.pdf?sequence=1&isAllowed=yf.

Drogin, B. (2004). Edipo rey de Stravinsky: el anillo de handeliano.

<http://www.notnicemusic.com/Contrarian/oedipus/III.html>

Echavarría, J. (2020). Bocas de ceniza. <https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>

Grupo de memoria histórica. (2010). *Bojayá: La guerra sin límites*. Bogotá: Taurus.

[https://centrodememoriahistorica.gov.co/wpcontent/uploads/2020/01/Bojay%C3%A1-La-
guerra-sin-l%C3%ADmites.pdf](https://centrodememoriahistorica.gov.co/wpcontent/uploads/2020/01/Bojay%C3%A1-La-guerra-sin-l%C3%ADmites.pdf)

Hurtado, J. 2015. *Acercamiento analítico a la obra de Furatena de Guillermo Uribe Holguín, ópera colombiana del siglo XX*. Bogotá: Universidad Pedagógica.

[http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1550/TE-
11463.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1550/TE-11463.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Jassa Hara, I. (2010). *Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España*. Cuadernillo de Música Iberoamericana. P. 69-105

<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/59645/4564456546834>

Keller, W. (2003). Richard Wagner y Jacques Fromental Halévy. Wagneriana Castellana

<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/wagnerhalevy.pdf>

Ortega, F. (1988). Mozart y su Réquiem. Biblioteca Digital de la Universidad Católica de

Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/925/1/mozart-requiem-fernando-ortega.pdf>

Peláez, J. (2002). Análisis De Macbeth De Verdi. Filomusica.

<http://filomusica.com/filo24/mcbeth.html>

Part, A y Hillier, P. (1988). Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem.

https://www.dunedin-consort.org.uk/wp-content/uploads/2021/11/Passio_ProgrammeNote.pdf

Pierossi, A. (2019). Giacomo Meyerbeer (1791-1864): el autor que se reinventó a sí mismo.

<https://www.melomanodigital.com/giacomo-meyerbeer-1791-1864-el-autor-que-se-reinvento-a-si-mismo/>

Sorge, L y Sorge, W. (2009). *Giuseppe Verdi, una visión teatral de la voz en la ópera Macbeth*.

Medellín: EAFIT. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/coherencia/article/view/114/108>

UNAD. (2021). Acerca de la UNAD. <https://gaf.unad.edu.co/>

Vega, M. (2012). *¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical*. Centro Virtual Cervantes.

https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/traduccion_artes/01_vega.pdf.

Villar, L (2014). *La recepción de la obra dodecafónica de A. Schoenberg y la relación entre su Suite para piano Op.25 y el Cuarteto para cuerdas K.464 de W. A. Mozart*. Biblioteca Digital de la Universidad Católica de Argentina.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1027/1/recepcion-obra-dodecafonica-schoenberg.pdf>

APENDICES

Apéndice A.

Análisis de Edipo Rey de Igor Stravinsky

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	PERSONAJES	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ORQUESTA	ELEMENTOS PARA TENER EN CUENTA
Edipo Rey de Igor Stravinsky (Rusia, 1882). El libreto fue realizado por Jean Cocteau, quien se inspiró en el drama de Sófocles. Es una Ópera - Oratorio. Perteneció al periodo Neoclásico	1926-1927. Se estrenó en París el 30 de mayo de 1927.	Edipo Rey: Interpretado por un tenor lírico que debe poseer una gran fuerza para convencer al auditorio de su drama. Tiresias: Interpretado por un bajo. Yocasta: Interpretado por una mezzosoprano. Pastor: Interpretado por un tenor. Creonte: El rol lo asume un barítono.	Una ópera en dos actos. Es breve, escrita en latín. Por el precario presupuesto la obra se estrenó sin vestuario ni escenografía. La obra tiene en cuenta la interpretación de arias, dúos y coros.	Pertenece al género dramático. Presencia de un narrador. La puesta en escena reúne dos características especiales: la solemnidad de los personajes que intervienen y por otro lado el estatismo en el desarrollo de las escenas.	3 flautas (3ª = flautín), 2 oboes, corno inglés, 3 clarinetes (3ª = clarinete en mi bemol), 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, percusión (bombo, platillos, tamboril, pandereta), arpa, piano, cuerdas, solistas vocales y coro masculino	Presencia de un narrador. Una obra breve: Un acto en tres cuadros. Uso de los chelos y contrabajos en acordes menores.

Apéndice B.

Análisis de la obra Furatena

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	PERSONAJES	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ELEMENTOS ARMÓNICOS	ORQUESTA
Furatena de Guillermo Uribe	En 1940 se emprende el proceso de composición de la obra. La obra se estrenó en 1962 (solo el acto 1) con la orquesta sinfónica Nacional.	Furatena, Don Álvaro, Anabí, Nayra,, Fasuca,, Chasui, Fernández, Pérez, Archila, Amiarí, Soldados conquistadores, indígenas de ambos sexos. Los personajes son interpretados por cantantes que asumen un rol esencial en el desarrollo dramático de la obra.	Tragedia lírica en tres actos y cinco cuadros. Se utilizan Arias, dúos, recitativos y coros.	El libreto está escrito en Prosa compuesto por el mismo compositor. La obra es lineal en el tiempo constantemente se hacen alusiones a los estados de ánimo de los personajes y a la manera como van vestidos.	Constante movimiento entre lo tonal y lo modal. Uso de acordes con 6ª, 7ª y 9ª. Uso de cromatismo. Uso de las tonalidades menores para llevar la obra a su clímax dramático.	1. Pícolo. 2. Flauta I, II y III. 3. Oboe I y II. 4. Corno Inglés. 5. Clarinete I y II. 6. Clarinete bajo en La. 7. Fagot I, II y III. 8. Contrafagot/ 1. Trompa I, II y III en Fa. 2. Trompeta I, II y III en Do. 3. Trombones I, II y III. 4. Tuba/1. Tímpani. 2. Tambor. 3. Bombo. 4. Platos y triángulo. 5. Caja, castañuelas y pandero/1. Violines I(Seis atriles). 2. Violines II(Cinco atriles). 3. Violas(Tres atriles), 4. Cellos(Tres atriles). 5. Contrabajos(Tres atriles)/4. Cellos(Tres atriles). 5. Contrabajos(Tres atriles).

Apéndice C.

Análisis de los Hugonotes de Giacomo Meyerbeer

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	PERSONAJES	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ORQUESTA	ELEMENTOS PARA TENER EN CUENTA
Los Hugonotes de Giacomo Meyerbeer. El libreto fue elaborado por el autor Eugene Scribe y Emile Deschamps. Su puesta en escena fue estrenada el 29 de febrero de 1836 en París.	Estreno: Febrero de 1836	La obra necesita de dos sopranos, una contralto, dos barítonos, un tenor y un bajo. El tenor requiere de una gran versatilidad para recrear su personaje. Raúl de Nangis (tenor), Comte de Nevers (barítono), Marcel (bajo), Comte de St. Bris, Padre de Valentine (bajo) Valentine (soprano) Marguerite de Valois (soprano) Urbain, un paje (soprano)). Coro: ciudadanos, soldados, gitanos, etc.	Después de la Segunda mitad del Siglo XX está obra se presentó en formato concierto, pues era más rentable hacerlo así que en el formato de ópera. Esta obra presenta una rigurosidad histórica que se percibe en el desarrollo de la obra. Los coros representan la pluralidad de la sociedad francesa.	Drama Lírico en 5 actos: Describe el proceso de guerra de la religiones en 1572 y que termina con la masacre el día de San Bartolomé, día en el cual los católicos asesinaron a muchos protestantes (Hugonotes). Esta obra está enmarcada en dos contextos: a. Relato trágico (guerra entre católicos y protestantes), b. El drama (relación amorosa que surge entre una católica y un protestante)	Se maneja una orquesta pequeña para Instrumentos de vientos, cuerdas y percusión.	Riguridad histórica con la cual se narran los hechos. La presencia de un coro que enmarca los colectivos sociales.

Apéndice D.

Análisis de Macbeth de Giuseppe Verdi

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	PERSONAJES	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ORQUESTA	ELEMENTOS PARA TENER EN CUENTA
Macbeth de Giuseppe Verdi y libreto de Piave.	La obra se compuso en el año 1847 y se estrenó el 14 de marzo del mismo año.	Macbeth: Interpretado por un Barítono. Lady Macbeth interpretada por una soprano. Banco. Macduffo: Interpretado por un tenor lírico. Malcom: Interpretado por un tenor lírico. Camarera de Lady Macbeth: Interpretada por una mezzosoprano. Médico: Interpretado por un bajo. Sirviente de Macbeth: Bajo. Asesino: Interpretado por un bajo. Heraldo: interpretado por un bajo. Fleance. Sirviente de Lady Macbeth: Interpretado por un bajo.	Contiene elementos no tan floridos para darle un carácter más dramático.	Es una ópera en 4 actos y 10 cuadros, pertenece al romanticismo musical Italiano. Su historia se centra en la edad media evocando cuadros de la época con reyes, príncipes y princesas. Prolifera una la idea de un desenlace fatalista.	En esta obra se rompe con los parámetros establecidos hasta el momento para la armonización de una ópera. Se busca darle un sentido más dramático a los personajes. Se elimina el estado vocal florido	La idea de un desenlace inevitable. La utilización de elementos no tan floridos para generar más dramatismo en la opereta.

Apéndice E.

Análisis del Réquiem de Mozart

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ORQUESTA	ELEMENTOS PARA TENER EN CUENTA
1). La obra no fue compuesta solamente por Mozart sino también por autores como Eybler, Freystädler, Stadler y Süßmayr, quienes asumieron el rol de terminar la obra después de la muerte de este afamado autor.	1). Mozart falleció sin terminar la obra. 2). Se trata de su decimonovena misa. 3). Se estrenó en Viena (Austria) en enero de 1793.	1). El réquiem es una creación de tipo literario pero al mismo tiempo musical. 2). Se inicia con un Introitus: Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.... Introitus: Requiem; Kyrie; Sequentia: Dies irae; Offertorium: Domine Jesu; Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Communio. 3). Tiene una fuerte influencia católica romana. 4). Se compuso en tonalidad de D menor.	1). Obra de tipo Sacro. 2). Escrito en latín. 3). Es un poema que inspira un profundo recogimiento y temor hacia la muerte.). El réquiem se ha puesto en escena con orquesta sinfónica, coro y se ha llevado también al teatro.	Formato Sinfónico	1). El uso de una orquesta sinfónica. 2). La utilización de las cuerdas para reforzar momentos conmovedores. 3). El coro refuerza ideas que exponen los solistas e instrumentos. 4). El uso constante del bajo para resaltar momentos de dolor y angustia. 5). El uso técnico de la orquesta que contrasta los movimientos melódicos que se van presentando.

Apéndice F.

Análisis Cantata de Santamaría de Iquique

OBRA	FECHA DE COMPOSICIÓN	PERSONAJES	ELEMENTOS ARTÍSTICOS	ELEMENTOS ESCÉNICOS	ORQUESTA	ELEMENTOS PARA TENER EN CUENTA
Esta cantata fue compuesta por el músico chileno Luis Advis quien junto al grupo Quilipayún crearon la música de esta grandiosa obra. Está inspirada en el libro Reseña Histórica de Tarapacá	1969		Es una serie de 20 poemas. Combina formas de la música docta con elementos de la música popular chilena.	El texto es fundamental para recrear la historia de los acontecimientos sucedidos durante la masacre.	Se aprecian los siguientes instrumentos: Guitarras Charango Quenas Bombo Violonchelo Contrabajo .	Canción letanía La fidelidad histórica del texto.

Apéndice H.

Análisis composición dodecafónica, Suite Fur Klavier, OP. 25 (Canal Liberty Sound, 2020).

	I0	I1	I3	I9	I2	I11	I4	I10	I7	I8	I5	I6	
P0	E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb	R0
P11	Eb	E	Gb	C	F	D	G	Db	Bb	B	Ab	A	R11
P9	Db	D	E	Bb	Eb	C	F	B	Ab	A	Gb	G	R9
P3	G	Ab	Bb	E	A	Gb	B	F	D	EB	C	Db	R3
P10	Db	Eb	F	B	Eb	Db	Gb	C	Ab	Bb	G	Ab	R10
P1	F	Gb	Ab	D	Gb	E	A	Eb	C	Db	Bb	B	R1
P8	C	Db	Eb	A	D	B	E	Bb	G	Ab	F	Gb	R8
P2	Gb	G	A	Eb	Ab	F	Bb	E	Db	D	B	C	R2
P5	A	Bb	C	Gb	B	Ab	Db	G	E	F	D	Eb	R5
P4	Ab	A	B	F	Bb	G	C	Gb	Eb	E	Db	D	R4
P7	B	C	D	Ab	Db	Bb	Eb	A	Gb	G	E	F	R7
P6	Bb	B	Db	Gb	C	A	D	Ab	F	Gb	Eb	E	R6
	RI0	RI1	RI3	RI9	RI2	RI11	RI4	RI10	RI7	RI8	RI5	RI6	

Apéndice I.*Opereta*

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

UN HOMENAJE A LAS VÍCTIMAS DE LA MASACRE DE BOJAYÁ

OPERETA EN UN ACTO Y TRES CUADROS

AUTOR Y MUSICALIZACIÓN: BERNARDO LEÓN ALARCÓN

LIBRETO: BERNARDO LEÓN ALARCÓN

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

LIBRETO

PERSONAJES:

- | | |
|--------------------------|---|
| NARRADOR | |
| PADRE ANTÚN | SACERDOTE DEL PUEBLO |
| - FLORA CAICEDO | VICTIMA DE LA MASACRE |
| - LEYNER PALACIOS | VICTIMA DE LA MASACRE |
| - DOMINGO CHALÁ | SEPULTURERO DEL PUEBLO |
| - VOCES DEL CIELO | AQUELLOS QUE MUERIERON EL 2 DE MAYO DE 2002 EN EL MUNICIPIO DE BOJAYÁ |
| - GUERRILLERO : | VOZ |
| - PARAMILITAR: | VOZ |
| - CRISTO NEGRO DE BOJAYÁ | |

ACTO 1
CUADRO 1
UN LARGO CAMINO HACIA EL DOLOR
ESCENA 1

Suena la obertura y se abre el telón. Se aprecia la iglesia del pueblo, con algunas casas construidas en madera al lado del río.

1. NARRADOR: Era el 2 de mayo de 2002, un día inmerso en el dolor y la incertidumbre. Los habitantes del municipio de Bayajá (Chocó) tomaron la decisión, desde la fecha anterior, de refugiarse en su templo parroquial, en la casa cural y, en la casa de las hermanas agustinas. Otros tantos huyeron hacia la selva, ante la sevicia de 2 grupos armados ilegales: Las FARC y los Paramilitares, quienes sin reparo alguno, llevaron a cabo una confrontación bélica con consecuencias terribles.

2. ⁱ DOMINGO CHALÁ	“Recuerdo que el 2 de mayo, fecha que no olvidó fuertemente desanimado por los acontecimientos que están sucediendo.
	yo, pasó un caso en Bellavista, el mundo enteró conmovió, cuando yo entré a la Iglesia, vi la gente destrozada se me apretó el corazón, mientras mis ojos lloraban” 1.

3. NARRADOR: Se oyen ráfagas de metrallas por todo el pueblo. Se percibe en cada rincón el aroma confuso del miedo. La gente huye como si ya presagiara una terrible tragedia. La incertidumbre es la reina de cada paso que se da y la muerte una convidada de lujo. La población en cabeza de Leyner Palacios se dirige hacia un sitio seguro... Es el mediodía del 1 de mayo de 2002. Más de 300 personas se encuentran en medio del fuego cruzado, están al lado de una casa elaborada en madera. A lo lejos se oye el trinar de algunas aves que vuelan en el cielo.

4. LEYNER PALACIOS	¡Vámonos de aquí! ¡Debemos huir! Las balas rozan la cabeza, Nuestros hogares inseguros. Los niños sienten miedo, Los viejos ya cansados. Remedio, ya no hay, Si no nos vamos, Pronto nos van a matar.
--------------------	---

5. VOCES DEL CIELO	¿A dónde ir? ¿A dónde ir? Lejos de aquí. ¿A dónde ir? ¿A dónde ir?
--------------------	--

6. LEYNER PALACIOS	Padre mío, mi Padre Antún: ¡Nos quieren matar! ¡Nosotros inocentes somos De tanta maldad!
--------------------	--

7. PADRE ANTÚN	¡Vamos! ¡Vamos de prisa! ¡La Iglesia nos espera! ¡Siéntense! ¡Apresúrense! Aquí nada pasará
----------------	--

8. FLORA CAICEDO	(Acercándose al Padre Antún, tomándolo de la mano)
------------------	--

Muchas gracias Padre,
Muchas gracias Padre,
El cielo le pagará.
Mire todos los niños,
Y tantos viejos,
Tantas mujeres
Y tantos hombres,
Y tantas vidas por nacer.

9. PADRE ANTÚN	(El Padre mira fijamente a Flora, como si intuyera en sus ojos, el drama humano de todos los refugiados presentes en el templo)
----------------	---

¡No tema mujer,
Todo va estar bien!
¡En la Casa de Dios,
Nada pasará!

10. NARRADOR: Luego con un dejo de tristeza y pesar, mira uno a uno aquellos seres humanos que han asumido una pena inmerecida...

11. PADRE ANTUN	¡Tanta miseria hay aquí! ¡Tanta zozobra por doquier! ¡Tanta hambre y tanto dolor!
-----------------	---

¡En dónde quedó la fe!
¡La vida pende en un sufrir!
¡El alma lleva su aflicción!
¡Tanto odio y tanto rencor!
¡En dónde quedó su fe!
¿Qué pasa? ¿Qué pasa?
¡Tantas balas enemigas!
¡Tanto odio descarnado!
¿Dónde está su fe?
¿Dónde está su fe?

12. VOCES DEL CIELO
Diálogo

¡Confiamos en tus palabras,
Dios nos protegerá!

ESCENA 2

13. NARRADOR: Todas las personas entraron al templo parroquial. El grupo se agolpó en cada rincón del recinto. La humedad penetraba cada sentido del cuerpo. El llanto de los niños contagiaba la angustia entre el gentío. Los viejos no cesaban de toser y además muchas mujeres musitaban rezos pidiendo la misericordia del cielo.

14. DOMINGO CHALÁ

“Recuerdo que el 2 de mayo, fecha que no olvidó yo, pasó un caso en Bellavista, el mundo enteró conmovió, cuando yo entré a la Iglesia, vi la gente destrozada se me apretó el corazón, mientras mis ojos lloraban”.

15. PADRE ANTÚN

(Luego dirigiéndose a todos con su voz recia pero con un marcado dejo de compasión y misericordia)
¡No podemos decaer!
¿Quién me quiere cooperar?
Lo primero es buscar que comer,
A los niños, ¡Pronto, hay que cuidar!,
A las mujeres ¡De prisa! a proteger,
A los viejos es necesario ayudar.

16. NARRADOR: Todos escucharon. El miedo cesó por un momento y un halito de unión sobresalió en todo el sitio sagrado. Algunas mujeres se dispusieron a colaborar en los asuntos de la comida, otros tomaron los niños y realizaron con ellos juegos, otros asistían a las mujeres embarazadas y otros cuantos se dedicaron a los ancianos...

17. VOCES DEL CIELO

La espereza nos quieren robar,
Sus balas nos quieren matar,
Sus cilindros nos van a acabar,
Sólo tenemos la fe en este lugar,
¡Aquí seguro nada nos va a pasar!
¡Aquí seguro nada nos va a pasar!

18. LEYNER PALACIOS

(Saliendo de entre la multitud, busca rápido al Padre Antún, no cesa de pasar su mano sobre su rostro y su cabeza, algo pasa en su interior que no lo deja tranquilo)

Padre mío, mi Padre Antún,
En este sitio,
Resguardo nos quiere dar,
Pero afuera usted debe escuchar,
Que con todo ese plomo,
Esos bandidos se quieren rematar.

¡Mire esta gente, Padre!
¡Mire esta gente, Padre!
Mire mi pueblo,
En medio del fuego
Acabaron sin piedad.

19. Padre Antún

Su corazón afligido no pueden ver
Aliento a su gente
Usted debe dar. ¡Claro!
Las balas retumban por doquier,
La muerte sobre nosotros
¡Ya nos quiere llevar!
En su corazón trate de recordar:
La fe vivos nos mantendrá,
En la casa de Dios, es seguro
Nadie nos dañará.
En este sitio trate de recordar:
¡Qué la fe vivos nos mantendrá!

20. VOCES DEL CIELO	(En tono suave, pero lleno de confianza, las voces se dirigen al padre Antún) Sus palabras alientan el corazón, Cada rincón, Del alma muerta y desconsolada, Queda inundada de vida, Toda esta gente ya olvidada ¡Confía en ti, confía en ti...!
21. LEYNER PRECIADO	(Extiende su brazo y con un ademán señala a cada persona que está dentro de la Iglesia). ¿Escuchó Padre? ¿Logró escuchar? Ellos en sus palabras pueden creer, Yo confío por su manera de actuar. Frente a mi gente yo quiero estar, ¡Unidos saldremos adelante De esta situación tan demente!
22. NARRADOR: El tiempo transcurría impávido, como si se recreara viendo la el drama dantesco de tanto inocente dentro de la Iglesia. Afuera seguían los combates entre la guerrilla y los paramilitares. No cesaba la fiereza de los insultos, ni de las ráfagas de metralla entre los dos grupos armados. Parecía que todo confabulaba en contra de la población civil que sin querer, había quedado como escudo humanos de los paramilitares. Se presagiaba lo peor... Eran las tres de la tarde del día 1 de mayo de 2002.	
23. VOZ DE GUERRILLERO	¡Vamos! Con esos desgraciados Tenemos que acabar. Denles duro, Que no quede ninguno. Este territorio es de nosotros. ¡Ningún paramilitar vivo quedará!
24. VOZ DE PARAMILITAR	¡Qué pasa compañeros! De estos guerrilleros, No nos vamos a dejar. ¡Con toda! ¡Acaben la munición! ¡Contra ellos! ¡Es hora de aniquilarlos!
25. NARRADOR: Mientras tanto en el templo parroquial, la gente seguía expectante la confrontación que se desarrollaba en las afueras. Los niños eran animados con algún tipo de juego o ronda, las mujeres embarazadas eran atendidas con un poco de agua y algún trapo húmedo puesto sobre sus frentes. Los viejos siguieron con sus rezos implorando protección.	
26. FLORA CAICEDO	(Lleva en sus manos una bandeja con comida, unos platos plásticos, una jarra plástica con agua sabor a limón). ¡Vengan! ¡Vengan ya! La comida como un milagro Del cielo acaba de llegar. ¡Vengan! ¡Vengan ya! A los niños primero Permítanles acercar. A las mujeres en cinta Permitan su alimento puedan tomar. A mis viejos, a mis bellos viejos, Este guiso de arroz hay que llevar. A los demás esperen un poco, Ya casi su turno van a alcanzar.
27. NARRADOR: Desde los más pequeños hasta los abuelos recibieron una ración de comida. El ambiente se llenó de una calma pasajera, enmarcada igualmente, por la ausencia de disparos provenientes de los dos bandos en conflicto. Las miradas se fueron fijando en el Cristo que sobresalía en la Iglesia, era signo de un corazón agradecido. Poco a poco surgía una esperanza. Todos deseaban salir vivos. ¡Ahora era confiar que nadie les haría daño!	
28. LEYNER PALACIOS	Gracias Señora, Gracias. Mire: la cara de estos niños, Satisfechos de comida están. Pero... ¿qué hacemos con las mujeres en cinta y los abuelos? sus cuerpos Muy débiles no sé si resistirán.

29. FLORA CAICEDO	Tranquilo, mi señor, Tranquilo. Con la ayuda del Cielo, A ellos nada les va a pasar. Aquí estaremos, mi señor, Para poderlos auxiliar.
30. PADRE ANTÚN	(Se dirige a Flora Caicedo y a Leyner Palacios) Díganle a esta gente, Que ahora se sienten, Que vamos a rezar. No nos queda más por hacer, Los que andan allá afuera, Seguro tendrán que ver, Que seres humanos aquí están. Acompáñenme.
31. NARRADOR: Aquel sitio estaba transformado en un sitio de esperanza. Todos confiaban en que todo saldría bien, no había porque dudar. Era un Lugar Santo porque los actores armados tendrían que hacerles daño.	
32. VOCES DEL CIELO	Somos un pueblo Agobiado y triste, Perteneceemos al olvido Duro e incesante, De la historia de un país Que nos dejó en el destierro, Sólo tenemos la confianza, Que Dios no nos dejará en este encierro.
33. NARRADOR: Tras un breve instante de paz, se oyen las ráfagas de balas. De nuevo la batalla entre los grupos armados toma su rumbo sangriento. Las personas en la iglesia instintivamente inclinan su cabeza y toman entre sus brazos a sus seres queridos. Afuera se oyen los gritos de los guerrilleros y paramilitares.	
34. VOZ DE GUERRILLERO	¡Hasta cuándo van aguantar! ¡Ríndanse ya paracos!
	¡Vamos hay que darles con todo, No dejen de darles bala, A esa basura tenemos que acabar!
35. VOZ DE PARAMILITAR	¡Vamos compañeros! ¡De esa plaga maldita No nos vamos a dejar!
	¡Les vamos a dar su merecido, A esas ratas vamos a exterminar!
36. NARRADOR: La balacera sigo incesante. Hasta que llegaron las 6:00 pm, hora en la cual guerrilla y paramilitares habían decidido cesar los combates por ese día.	
37. VOZ DE GUERRILLERO	Son las 6:00 pm. Es hora de recoger todo, mañana a las 6:00 am nos veremos las caras de nuevo.
38. DOMINGO CHALÁ	“Recuerdo que el 2 de mayo, fecha que no olvidó yo, pasó un caso en Bellavista, el mundo enteró conmovió, cuando yo entré a la Iglesia, vi la gente destrozada se me apretó el corazón, mientras mis ojos lloraban”

ACTO 1
CUADRO 2
UNA NOCHE DE AGONÍA

Escena 1

1. NARRADOR: Llega la noche y comienza a caer sobre Bojayá un gran aguacero, característico de la región Pacífica colombiana. Ya no se oyen ni las ráfagas, ni los insultos de los grupos armados. Todo entró en una tensa calma. Sólo se perciben las gotas de agua sobre el techo de la Iglesia y el ruido de los bichos y las aves que deambulan taciturnos en la selva chocoana.

2. VOCES DEL CIELO

¡Tanta tristeza y cuanto dolor!
¡Tanta agonía la muerte llegó!
¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué?

3. PADRE ANTÚN

¡Ánimo pueblo mío!
¡Mi gente!
La noche ya, arriva aquí,
En la angustia de los sueños
Todo pronto acabará seguro aquí.

4. NARRADOR: En el devenir de la noche se continúan escuchando los ruidos de los animales que taciturnos crean un ambiente de inquietud y zozobra.

5. VOCES DEL CIELO

¡Tanta tristeza y cuanto dolor!
¡Tanta agonía la muerte llegó!
¿Por qué? ¿Por qué?
¿Por qué? ¿Por qué?

6. FLORA CAICEDO

¡Padre mío,
Hay comida y agua!
Que aún quedó
Para suplir...
El vacío de la vida
¡Qué llorando por siempre
Quedó así!

7. NARRADOR: Los animales continúan creando armonías con sus cantos. La esperanza se está diluyendo y lo peor, el silencio se convierte en cómplice del tiempo y del dolor. La fe se está perdiendo, el desánimo prende las alarmas de los habitantes ocasionales del recinto sacro.

8. PADRE ANTÚN

Dios mío, Dios mío,
No escucho tu voz
En esta noche,
¿Dónde estás?
¿Dónde estás?

Tantos niños sufren
A causa del horror,
La inocencia ya se terminó.
No existe esperanza
El cielo se truncó,
¿Quién podrá salvarnos del dolor?

Dios mío, Dios mío,
No escucho tu voz
En esta noche,
¿Dónde estás Fuerza mía?
¿Dónde estás?

Escena 2

9. NARRADOR: Flora Caicedo sale hacia la cocina de la casa cural para preparar una segunda ronda de comida para toda la gente. Mientras tanto dentro de la Iglesia, junto a la angustia de cada ser humano, se siente ya el aroma pesado de los desechos humanos y del sudor por el calor agobiante. Aún el aguacero estremece las tejas del recinto. Todo está en tensa calma...

10. PADRE ANTÚN

¡Bueno mi gente!
Organizarnos tenemos que hacerlo ya,
De prisa, buscaremos ahora,
Una manera digna para descansar,
Esta noche larga será.
Es preciso que algunos hombres,
Prestos a vigilar estemos...

11. NARRADOR: De repente entra Flora Caicedo con una segunda ronda de alimento lleno de esperanza. Todos los presentes extienden sus manos llenos de gratitud. Su mirada queda fija cada vez que doña Flora logra entregar una pequeña ración de comida a cada uno. Después de saciar su hambre, cierran sus ojos ya pesados por el sueño, el dolor y la incertidumbre. Sólo quedan los viejos que una vez más comienzan sus rezos y súplicas dirigidas al cielo.

12. VOCES DEL CIELO

(Muy suave porque ya es hora de dormir)

Nuestro cuerpo a la tierra
Ahora entregamos,
Nuestra vida
Al buen Dios la regresamos,
Vela nuestros sueños,
Vela nuestras ilusiones

13. NARRADOR: Todo queda en silencio... (musitando)

14. LEYNER PALACIOS

Y ahora mi padre Antún,
¿Qué haremos?

15. PADRE ANTÚN

Sólo nos queda esperar
Y confiar en Dios.

16. DOMINGO CHALÁ

“Recuerdo que el 2 de mayo, fecha que no olvidó
yo, pasó un caso en Bellavista, el mundo entero
conmovió, cuando yo entré a la Iglesia, vi la gente
destrozada se me apretó el corazón, mientras mis
ojos lloraban”.

ACTO 1
CUADRO 3
LA MUERTE ARRIVA SIN PIEDAD

Escena 1

1. NARRADOR: Tras una extenuante vigilia, los moradores ocasionales de la Iglesia, comienzan a presagiar que algo terrible se aproxima. Se siente la tristeza y el miedo por doquier. Las miradas desnudan el clamor de una esperanza que no llega.

Son las 6:00 am y los combates entre la guerrilla y los paramilitares no tardan en reiniciar. Es un momento tenso, los ojos quedan abiertos y el corazón perplejo ante el estruendo de las ráfagas de ametralladoras que comienzan a sonar.

2. DOMINGO CHALÁ

“Recuerdo que el 2 de mayo, fecha que no olvidó yo, pasó un caso en Bellavista, el mundo enteró conmovió, cuando yo entré a la Iglesia, vi la gente destrozada se me apretó el corazón, mientras mis ojos lloraban”.

3. LEYNER PALACIOS

Cuanto pesar y cuanta tristeza,
El mundo parece acabar.
Los de afuera con tanto odio,
Ya nos quieren matar.
El tiempo lentamente se agota,
Y cada segundo en este espacio,
Es un instante más cercano a la muerte.

4. PADRE ANTÚN

¡Qué pasa hombre!
Su gente lo necesita,
A pesar del miedo,
Existe la esperanza,
A pesar de estas balas asesinas,
Existe un clamor de vida.
Usted es la voz de su pueblo,
¡Animo! ¡Qué no se pierda la fe!

5. VOCES DEL CIELO

El miedo nos atormenta,
Es un aguijón gigante,
Que lastima nuestro interior.
Nos han abandonado,
Nuestro destino marcado está,
La muerte se aproxima.

6. NARRADOR: Todo es confusión... Parece que la vida se va arrancando por pedazos. Sólo se ven cabezas bajas, y unos ojos llenos de dolor. Los niños se refugian en brazos de sus madres, los viejos caídos en el piso reposan en un réquiem previo al infortunio, las mujeres embarazadas abrigan con sus manos esas vidas que quieren conocer el mundo, pero que seguramente no sucederá porque el odio no dejará que esto suceda.

7. PADRE ANTÚN

¡Vamos mi gente!
¡No se puede perder la fe!
A pesar de todo,
Vivos seguimos todos,
Doña Flora...
¡Pronto ya!
Un poco de agua,
Para esta pobre gente,
Que está confundida
Por el miedo y el dolor.
¡Vamos señora,
Pronto ya!

8. FLORA CAICEDO

Claro mi Padre bueno,
El agua fresca
Pronto aquí estará.
Los ánimos aunque caídos,
Retornarán a su efímera calma...
Nadie nos robará la esperanza,
Nadie convertirá nuestro destino,
En un desgarrador desconsuelo.

9. NARRADOR: Doña Flora, en compañía de otras buenas personas, comenzó lo que quizá sería su última tarea antes del martirio. Las bocas se refrescaban y junto al mar de la desilusión se sentía la sombra y el frío de la muerte. Así transcurrieron las horas, y los pasos de un calvario inmerecido. Las 7..., las 8..., las 9..., las 10... Las temidas 10 am llegaron. Los guerrilleros comenzaron a instalar un lanzador de pipetas bombas, un arma letal, capaz de acabar con la vida de muchos. Todo estaba meticulosamente preparado para el fatídico desastre...

10. VOZ DE GUERRILLERO	¡Ahora si paracos, Tanta joda les vamos a acabar! Les enviaremos un regalito, Que seguramente les va a gustar. Ustedes no son más que la porquería, Que desechó esta región... Ya les va a llegar su final Y para el otro lado, Los vamos a mandar.
11. VOZ DE PARIMILITAR	¡Háganle hijueputas! ¡Qué están esperando! Ustedes sólo son basura, Escoria humana. ¡Háganle pues! Aquí esperamos su regalito.
12. NARRADOR: La gente dentro de la Iglesia, al oír tanta barbaridad, comenzó a inquietarse...	
13. LEYNER PALACIOS	¡Padre, Padre! Algo pasa allá afuera, Esos verracos se van a matar, Y de paso a nosotros nos van acabar.
14. PADRE ANTÚN	¡Tranquilo hombre! Nada va a pasar, Más bien comience orar: Dios te salve María...
15. NARRADOR: De repente suena el primer cilindro lanzado por los guerrilleros hacia los paramilitares. El silbido de aquel artefacto bélico lastima los oídos de los presentes en la Iglesia. La gente siente miedo, se presagia lo peor. Sin embargo, el arma letal estalla muy cerca de ahí, sin causar daño a nadie sólo a una estructura cerca al templo parroquial.	
16. VOZ DE GUERRILLERO	¡Qué pasó hermano! Apunte bien esa joda, A esos paracos de mierda, Debemos acabar, ¡Apunte bien, apunte bien!
17. VOZ DE PARAMILITAR	¡Háganlo ya! Pedazos de Mierda ¡Háganlo ya! ¡A ver qué tan verracos son...!
18. LEYNER PALACIOS	Escena 2 Nos quieren matar, Nos quieren matar, ¿Dónde está su Dios? Nos quieren matar.
19. NARRADOR: Son las 10:30 am, la hora del sacrificio ha llegado, las víctimas están dispuestas sobre el altar de su último suspiro, son tantos que el odio está reclamando para sí. Nada parece conmover a los agentes del mal de suspender su plan maquiavélico y destructivo contra los pobladores de Bojayá. Se oye el cruel silbido del cilindro bomba cruzar sobre el cielo de esta población e irremediablemente cae sobre la Iglesia, traspasa el techo y hace explosión en el recinto sacro. Se genera confusión, llanto, lamentos y zozobra.	
20. LEYNER PALACIOS	Nos mataron padre, Nos mataron padre, ¿Dónde estuvo su Dios? Nos mataron, Padre
21. FLORA CAICEDO Mirando desconsolada el Cristo mutilado de Bojayá	Cuanto dolor hay en mí, Mi alma mira la crueldad, El clamor de mi pueblo, No fue escuchado, La muerte arriva sin piedad, El pueblo grita libertad. Cuerpos que piden compasión, Sus partes gritan la verdad, La maldad hace ofrenda de tantas víctimas, Cuanta barbarie hay aquí, El cielo llora sin cesar. Tantas mujeres, Tantos infantes, Tantos abuelos,

Sus vidas ya no están,
Una gran bomba
Cegó sus ojos,
En este mundo
Sus almas ya no están.

Escena 3

22. NARRADOR: Todo quedó en silencio... aquel silencio que carcome las entrañas y señala efímeras complicidades. El vacío y la necesidad de respuestas son testigos de la cruel matanza de inocentes a manos del odio infundado...

22. LEYNER PALACIOS	Tantas vidas ya no están...
Alzando su voz al cielo y señalando cada víctima de este cruel acontecimiento.	Tantos recuerdos vivirán...

Rufina Cuesta
Yoimar Andrés Cuesta González
Ison Rentería
Brígida Palacios Pandalez
Yumer Edwis Guzmán González
Marelvís Guzmán González
Yunelvis Guzmán González
Wilinton Mosquera Palacios
Geidy Martínez Palacios
Keimer Martínez Gamboa
Raquel Martínez Palacios
Luz Del Carmen Palacios Chaverra
Yaseira Martínez Palacios
Eysy Martínez Palacios
Eida Martínez Palacios
Luis Ángel Mosquera Hurtado
María Rosa Palacios
Ana Cecilia Mena Palacios
Walter Enrique Mena Palacios
Diana Milena Mena Palacios
Emiliano Palacios Asprilla
Ana Cecilia Chaverra M.
Jamilson Palacios Chaverra
Daisy Romaña Palacio
Hercilia Romaña Moreno
Sonia Mosquera Hinestroza
Ayenci Palacios Mosquera
Veimar Palacios Mosquera
Ananeida Rivas Palacios
Ananeida Rivas Palacios
Ana Yesid Rengifo Rivas
Kevin Rengifo Rivas
Leyfer López Rengifo
Juliana Calvo Moya
Yoleisi Rivas Calvo
Vanessa Rivas Calvo
Sandra Patricia Rivas Calvo
Sandra Milena Rivas Calvo
Jhon Fredy Rivas Calvo
Eusebis Mena
Argenio Palma
Rony María Rovira Vélez
Aris Noel Palomeque Vélez
Estivinson Palacios Asprilla
Yenny Adriana Mosquera Palacios
Elena Martínez Mosquera
Jhon Fredys Martínez Rentería
Yarleisis Martínez Palacios
Yoveny Martínez Palacios
Juan Albert Martínez Rentería
Benjamín Palacios
Rosalba Chaverra Hurtado
Emerita Palacios Chaverra
Rosalba Palacios Chaverra
Cresencio Palacios Chaverra
Yesenia Palacios Chaverra
Víctor Palacios Chaverra
Mercedes Palacios Chaverra
N. Machado Palacios
Elba Tulia Palacios Chaverra
Moisés Osorno Palacios
N. Osorno Palacios
Faustino Flórez Blandón
Liboria Palacios Valoyes

Ana Isabel Ibarguen Palacios
Eibi Yohana Ibarguen Palacios
Leison Salas Palacios
Guillermina Cuesta
Fredy Chaverra Córdoba
Sirley Chaverra Córdoba
Dirlon Córdoba Cuesta
Jaime Pino Cuesta
Javier Antonio Palacios
Luis Eduardo Mosquera
Herlindo Perea Chalá
Wilma Palma Perea
Candelario Valencia
Eladio Moreno Torres
Rosa María Rivas
Tomas Marino Rivas Hurtado
Anastasio Palacios Mosquera

Se cierra el telón...

ⁱ 1. Echavarría, J. (2020).Bocas de ceniza. Canción compuesta por Domingo Chalá, testigo de la masacre de Bojayá.
<https://jmechavarria.com/es/work/bocas-de-ceniza/>

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

OBERTURA

OBERTURA

BERNARDO LEÓN ALARCÓN

Allegro ♩=140

Allegro 3/4 140

OVERTURA

Piccolo

Flute

Clarinet in E♭

Clarinet in B♭

Fagot

Corno en F 1

Corno en F 2

Trombone

Bass Trombone

Tuba

Tubular Bells

Hit Hat 1

Bass Drum 2

Timpani

Glockenspiel

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Piano

13

Picc.

Fl.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Violin I

Violin II

Vla.

Vc.

Cb.

Pno.

p

f

mp

mf

This page of a musical score is for a symphony, featuring various instruments including Piccolo, Flute, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trombones, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Violins, Viola, Violoncello, Double Bass, and Piano. The score includes dynamic markings like *p*, *mf*, and *mp*, and a key signature of one sharp (F#). The page is numbered 25 in the top left corner. The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves, percussion in the middle, and strings and piano at the bottom. The score is written in a clear, professional font, with notes and rests clearly visible. The dynamic markings are placed below the notes, and the key signature is indicated by a sharp sign on the F line of the treble clef.

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It contains 18 staves, each representing a different instrument or section. The instruments are listed on the left: Picc., Fl., E♭ Cl., B♭ Cl., Ft., Cn 1, Cn. 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B., Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk., Violin I, Violin II, Vla., Vc., Cb., and Pno. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is divided into measures by vertical bar lines. Dynamic markings are used throughout the score to indicate the volume of the sound, including *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mf'* (mezzo-forte accent). The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 38 in the top left corner.

[illegible]

[illegible]

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

CVADRO 1

ESCENA 1

NOS QUIESIERON ROBAR LA ESPERANZA

ACTO 1 CUADRO 1

BERNARDO LEÓN ALARCÓN

UN LARGO CAMINO HACIA EL DOLOR

ESCENA 1

4

Andantino $\text{♩} = 78$

f *pp*

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Clarinet in E $\sharp$

Fagot

Corno en F 1

Corno en F 2

Trumpet in B $\flat$ 1 y 2

Trombone

Bass Trombone

Tuba

Tubular Bells

Redoblante

Hit Hat 1

Bass Drum 2

Timpani

Glockenspiel

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Soprano 1

Alto

Tenor 1

Bass

Soprano Flora Caicedo 2

Tenor Leyner Palacios 2

Baritone Padre Antón

Piano

p *p* *mp*

Va mo nos de aquí! De be mos hu - ir las ba las rozan la ca be

[illegible]

[illegible]

NOS QUIESIERON ROBAR LA ESPERANZA

[illegible]

Nos Quisieron Robar el Amor

Am7 F Am7 Am7 Cmaj7 Dm7 Am7 Dmaj7 Am7 E7 Am7

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vio II

Vio II

Vla.

Vc.

Cb.

S. 1

A.

T. 1

B.

S. 2

T. 2

B.

Pno.

sien ten se a presu ren sen — qui na da pa sa rá! —

Mu chas gra cias Pa dre — Mu chas gra cias Pa dre — el cie lo le pa ga rá — mi re to dos los ni ños y tan tos vie jos —

NOS QUIESIERON ROBAR LA ESPERANZA

76

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vio II

Vio II

Vla.

Vc.

Cb.

S 1

A

T 1

B

S 2

T 2

B

Pno.

ca sa de Dios na da pa sa

Tan ta mi se ria hay a

NOS QUIESIERON ROBAR LA ESPERANZA

This musical score is for the song "La Vi da" by Carlos Puebla. It features a variety of instruments and vocal parts. The instrumental arrangement includes Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, E♭ Clarinet, Fagot, Corno 1 & 2, Trompa 1 y 2, Tuba, Tuba Eufónica, Contrabajo, Batería (Hi-Hat 1, Bateria 2, Timbal, Glorioso), Violín II, Viola, Voz, Cello, Saxofón I, Saxofón A, Saxofón Tenor 1, Saxofón Bajo, Saxofón Soprano 2, Saxofón Tenor 2, and Piano.

The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The tempo is marked as "Allegro". The instrumentation is listed at the top left. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific notes. The lyrics are written below the vocal parts, starting from measure 91. The lyrics are: "Qui Tan ta zo zo bra por do quier tan ta ham bre y tan to do lor jen dón de que dó la fel La vi da".

The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks like accents and slurs. The score ends with a double bar line in measure 104.

105

Picc.

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

Es Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B $\flat$ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vio II

Vio II

Vla.

Vc.

Cb.

S 1

A

T 1

B

S 2

T 2

B

pen de enun su frir *p* *f* el al ma lle va sua flic ción *p* *f* tan to o dío y tan to ren cor ¡En dón de que dó su fe! ¡En dón de que dó su

Pno.

NOS QUIESIERON ROBAR LA ESPERANZA

The image displays a page from a musical score, likely for a production of "The Sound of Music". The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and vocal soloists. The instruments and voices listed on the left are: Picc., Fl., Ob., B♭ Cl., E♭ Cl., Ft., Cn 1, Cn. 2, B♭ Tpt. 1 y 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B., Rb, Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk., Vio II, Vio II, Vla., Vc., Cb., S 1, A, T 1, B, S 2, T 2, and B. The score is in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The page number 118 is visible in the top left corner. The score is written for a full orchestra and vocal soloists, with the vocal parts (S 1, A, T 1, B, S 2, T 2, B) and piano (Pno.) parts clearly marked. The orchestral parts include woodwinds (Picc., Fl., Ob., B♭ Cl., E♭ Cl., Ft.), brass (Cn 1, Cn. 2, B♭ Tpt. 1 y 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B.), strings (Vio II, Vla., Vc., Cb.), and percussion (Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk.). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score is a page from a larger musical score, with the page number 118 visible in the top left corner.

130

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vio II

Vio II

Vla.

Vc.

Cb.

S 1

A

T 1

B

S 2

T 2

B

pa a sa? ¿Qué pa a sa? Tan tas ba las e ne mi gas Tan to o dí o des car na do ¿Dón de está su fe? ¿Dón de está su fe? ¿Qué pa a sa? ¿Qué pa a sa? Tan tas ba las e ne mi gas

Pno.

[illegible]

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

CVADRO 2

ESCENA 1

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

ACTO 1 CUADRO 2
UNA NOCHE DE AGONÍA
ESCENA 1

BERNARDO LEÓN ALARCÓN

Adagietto =66

Allegro $\text{♩} = 140$

UNA NOCHE DE AGONIA
ESCENA I

Adagietto $\text{♩} = 66$

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Clarinet in E $\flat$

Fagot

Corno en F 1

Corno en F 2

Trumpet in B $\flat$
1 y 2

Trombone

Bass Trombone

Tuba

Tubular Bells

Redoblante

Hit Hat 1

Bass Drum 2

Timpani

Glockenspiel

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Soprano
Flora Caicedo

Baritone
Padre Antón

Tenor
Leyner Palacios

Piano

f

pp

f

pp

mf

pp

p

p

p

©2020

The image displays a comprehensive musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in 4/4 time and features a complex arrangement of instruments and vocal lines. The instruments listed include Piccolo, Flute, Oboe, B♭ Clarinet, E♭ Clarinet, Bassoon, Cello 1, Cello 2, Bassoon 1 and 2, Trombone, Euphonium, Tuba, Trombone, Baritone, Bass, Hit Hat 1, B Drum 2, Timpani, Glockenspiel, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The score is marked with various dynamics such as mp, p, f, and mf. The lyrics are in Spanish and include the phrase '¡Tan ta tris te za y cuan to do lor!' and '¿Por qué?'. The score is marked with a 16-measure repeat sign at the beginning of each system.

[illegible]

39

Gm7 E♭7 Cm7

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

A.

T.

B.

S.

B.

T.

Pno.

ni mol ¡Pue blo mi ol ¡Mi gen — te! La no che ya a rri vaa qui en laan gus tia de los sue ños to do pron to aca ba rá se gu roa qui

48 Allegro 4 $\text{♩} = 140$

Picc.

Fl.

Ob.

B $\flat$ Cl.

E $\flat$ Cl.

Ft.

Cn 1.

Cn. 2.

B $\flat$ Tpt. 1 y 2.

Tbn.

B. Tbn.

Tuba.

T.B.

Rb.

Hit Hat 1.

BDrum 2.

Timp.

Glk.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

S.

A.

T.

B.

S.

B.

T.

Pno.

Adagietto $\text{♩} = 66$

Adagietto $\text{♩} = 66$

65

5

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

p

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

p

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

Cb.

p

S.

A.

T.

B.

mp

p

f

f

f

f

S.

B.

T.

Pno.

p

p

Gm7 E♭ Gm7 E♭ Gm7 E♭ Gm E♭ Gm7 Gm E♭ Cm

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

¡Tan ta tris te za y cuan to do lor! ¡Tan ta a go nía la muer te lle gó! ¿Por qué? ¿Por qué?

¡Tan ta tris te za y cuan to do lor! ¡Tan ta a go nía la muer te lle gó! ¿Por qué? ¿Por qué?

Gm7 Adagietto ♩=66

78 6

Picc. Fl. Ob. B♭ Cl. E♭ Cl. Ft. Cn. 1 Cn. 2 B♭ Tpt. 1 y 2 Tbn. B. Tbn. Tuba T.B. Rb. Hit Hat 1 BDrum 2 Timp. Glk. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb. S. A. T. B. S. B. T. Pno.

p *mp* *mp* *p* *pp* *mp*

¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

[illegible]

Allegro $\text{♩} = 140$

Instrumentation: Picc., Fl., Ob., B♭ Cl., E♭ Cl., Ft., Cn. 1, Cn. 2, B♭ Tpt. 1 y 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B., Rb., Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb., S., A., T., B., S., B., T., Pno.

Key: B♭ major

Time Signature: 3/4

Tempo: Allegro $\text{♩} = 140$

Score Details: The score is a full orchestral score with vocal soloists. It includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, B-flat Clarinet, E-flat Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpets 1 & 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and tempo of 140 beats per minute. The score includes various musical notations such as dynamics (f, pp, mf), articulation (tr, acc), and phrasing (acc, dec).

Andantino $\text{♩} = 78$

1. 2. Gm

Picc.

109

tr

pp

tr

f

tr

pp

Fl.

f

mp

mp

Ob.

mp

B♭ Cl.

f

mf

E♭ Cl.

f

mf

Ft.

pp

mf

pp

f

mf

mp

Cn. 1

mf

mp

Cn. 2

mf

mp

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

f

mp

mp

Tuba

f

mp

mp

T.B.

mp

Rb

Hit Hat 1

mf

p

mf

BDrum 2

mf

p

mf

Timp.

Glk.

tr

tr

tr

tr

tr

p

Vln. I

pizz.

f

mf

mp

Vln. II

pizz.

f

mf

mp

Vla.

Vc.

pizz.

f

mf

f_{arco}

Cb.

f

mf

f

S

A

T

B

S

B

T

f

Dios mí i o Dios

Pno.

mp

mp

[illegible]

134

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S

A

T

B

S

B

T

Pno.

Tan tos ni ños su fren a cau sa del ho rror ¡La ino cen cia ya se ter mi nó! No exis te espe ran za el cie lo se truncó ¿Quién po drá sal var nos del do lor? mí i o Dios mí i o No

156

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S

A

T

B

S

B

T

Pno.

no o che Dios no o che ¿Dón de estás? ¿Don de estás? ¿Dón de estás?

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA

CVADRO 3

ESCENA 2 y 3

LA MUERTE ARRIVA SIN PIEDAD

Andantino = 78
Dm C

©2020

16

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S

A

T

B

S

T

Pno.

p

mf

p

pp

p

mf

p

mf

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

28

20

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

28

28

28

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

28

28

28

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

28

28

28

28

S.

A.

T.

B.

S.

T.

28

28

28

28

Pno.

ma ta ron Pa dre

Nos ma ta ron Pa dre

Dón dees tu vo su Dios _____ Nos ma ta ron Pa dre mp

53

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

53

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

53

T.B.

53

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

53

Timp.

Glk.

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

53

S.

A.

T.

B.

S.

T.

53

Pno.

mf

mf

mf

mp

mp

mp

p

p

mf

mf

mp

mp

64

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

A.

T.

B.

S.

T.

Pno.

mp

mp

mp

mp

mp

mf

mf

pp

pizz.

arco

mp

mp

mp

p

p

f

Cuan to do lor hay en mi mi al ma mi ra la cruel dad el cla mor de mi pue blo no fuees cu

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA
CUADRO 3

Cuarteto

76

Picc.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

E♭ Cl.

Ft.

Cn. 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb.

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S.

A.

T.

B.

S.

T.

Pno.

cha a do la muer te arri va sin pte dad el pue blo gri ta ¡Li ber taad! Cuer pos que pi den com pa sión sus par tes gri tan la ver dad la mal dad ha ce ofren

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA
CUADRO 3

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA
CUADRO 3

The musical score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments and parts included are:

- Woodwinds:** Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (B♭ Cl.), Contrabassoon (E♭ Cl.), and Bassoon (Ft.).
- Brass:** Cornet 1 (Cn. 1), Cornet 2 (Cn. 2), Trumpet 1 and 2 (B♭ Tpt. 1 y 2), Trombone (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), Tuba, and Trombone (T.B.).
- Percussion:** Snare Drum (Hit Hat 1), Bass Drum (BDrum 2), and Timpani (Timp.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- Vocal Soloists:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).
- Piano:** Piano (Pno.).

The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves.

da de tan tas víc ti mas cuan ta bár ba rie hay a qui el cie lo llo ra sin ce sar *f* tan tas mu je res tan tos in fan tes tan tos a fue los

[illegible]

The image displays a page from a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and a choir. The instruments and voices are listed on the left side of the page, with their corresponding staves. The score is in 3/4 time, as indicated by the time signature. The key signature is one flat (B♭). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered at the top of the first staff. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and a choir. The instruments and voices are listed on the left side of the page, with their corresponding staves. The score is in 3/4 time, as indicated by the time signature. The key signature is one flat (B♭). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered at the top of the first staff.

[illegible]

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA
CUADRO 3

[illegible]

NOS QUISIERON ROBAR LA ESPERANZA
CUADRO 3_ ESCENA 3
LA MUERTE ARRIVA SIN PIEDAD

BERNARDO LEÓN ALARCÓN

Allegro $\text{♩}=140$

Am C G Am

Piccolo

Flute

Oboe

Clarinet in E♭

Clarinet in B♭

Fagot

Como en F 1

Como en F 2

Trumpet in B♭
1 y 2

Trombone

Bass Trombone

Tuba

Tubular Bells

Redoblante

Hit Hat 1

Bass Drum 2

Timpani

Glockenspiel

Strings I

Strings II

Viola

Cello

Contrabass

Tenor
Leyner Palacios

Piano

f *p* *mf*

Tan tas vi das ya noes tán tan tos re cuer dos

Don Yu mer y
 Carlos Chávez

Instrumentation:
 Picc., Fl., Ob., E♭ Cl., B♭ Cl., Ft., Cn. 1, Cn. 2, B♭ Tpt. 1 y 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B., Rb., Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk., Str. I, Str. II, Vla., Vc., Cb., T., Pno.

Lyrics:
 vi i vi rán Se ño Ru fi na Y don Yoi mar don I son y Bri i gi da Don Yu mer y

Score Details:
 The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. It includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, E♭ Clarinet, B♭ Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, B♭ Trumpet 1 & 2, Trombone, Bass Trombone, Tuba, Tenor Bass, Horn, Snare Drum, Hi-Hat, Bass Drum, Tom-Tom, Gong, String I, String II, Viola, Violoncello, Contrabass, and Voice. The score is in 2/4 time, key of D major, and includes lyrics in Spanish. The score is divided into measures, with a repeat sign at the beginning of the first system. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The score also includes a tempo marking of *Allegro*.

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

Pno.

29

Ma rel vis Yu nel vis y Wi i lin ton

Se ño Gei dy Y Kei mer

Se ño Ra quel y

mf

mp

mf

p

mp

43

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

8

Luz del Car men Ya se i ra Y Ey sy Se ño Ei da y don Luis An gel Tan tas vi das

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

Pno.

mf *mf* *mf* *mf* *p*

CUADRO 3_ESCENA 3

G Am

57

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

8

ya noes tán tan tos re cuer dos vi i vi rán

Ma ría Ro sa Ce ci lia

Don Wal ter y Mi i le

Pno.

72

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

72

Timp.

Glk.

72

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

8

na E mi lia no yA ni ta Ja - mil son Se ño Da i sy Do ña Ersi lia So o nia

p *mf* *p* *mf*

Pno.

87

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

mf

87

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

mf

87

T.B.

mf

87

Rb

Hit Hat 1

mf

87

BDrum 2

mf

87

Timp.

Glk.

87

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

87

T

8

A

yen

si

y

Don

Ve

i

mar

p

A

na

nei

da

C

G

Am

A

na

Ye

sid

mf

mp

ce

vin

Ren

gi

fo

Le

y

fer

Ló

pez

p

87

Pno.

CUADRO 3_ESCENA 3

Am C G Am

101

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

Pno.

Am

101

8

Tan tas vi das ya noes tán tan tos re cuer dos vi i vi rán

Se ño Ju lia na Yo lei si Va ne ssa

mf

p

mp

[illegible]

130

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

Pno.

ri a A ris No el

Ès tir vin son Je nny A dria na

Se ño E le na ydon Fre ddy Yar lei sis Y Yo o ve

AmC GAm

144

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

mf

B♭ Cl.

mf

Ft.

mf

144

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

mf

Tuba

mf

144

T.B.

mf

144

Rb

Hit Hat 1

mf

BDrum 2

mf

144

Timp.

Glk.

144

Str. I

mf

Str. II

mf

Vla.

Vc.

mf

Cb.

mf

144

T

f

144

Pno.

p

ny

Tan

tas

vi

das

ya

noes

tán

tan

tos

re

cuer

dos

vi

i

vi

rán

Juan

Al

bert

y

This musical score page contains the following elements:

- Instruments:** Picc., Fl., Ob., E♭ Cl., B♭ Cl., Ft., Cn. 1, Cn. 2, B♭ Tpt. 1 y 2, Tbn., B. Tbn., Tuba, T.B., Rb., Hit Hat 1, BDrum 2, Timp., Glk., Str. I, Str. II, Vla., Vc., Cb., T., Pno.
- Musical Notation:** Staves with notes, rests, and dynamic markings (*mp*, *mf*, *p*). Includes a key signature change from D major to A minor at measure 160.
- Vocal Parts:** Two vocal staves with lyrics in Italian. The first staff includes lyrics like "Ben ja min", "Se no Ro sal ba y", "E me ri ta", "Ro sal bi ta y", "Cre sen cio", "Ni na Yc se nia", and "Vic tor". The second staff has corresponding lyrics.
- Page Number:** 159

173

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T.

Pno.

mf

mp

p

Se ño Mer ce des y Ma cha do

Él bía Tu lia y don Mo i sés

O sor no y Faus ti no

202

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

202

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

202

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

202

Timp.

Glk.

202

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

202

T

8

El bi Jo ha na y Le i son Gui tler mi na Fre dy Cha ve rra Ni ña Sir ley Don Dir lon Don Jai me

mf

mp

p

202

Pno.

This musical score is for the song "Don Luis E duar do y Her lin do" from the musical "The Little Prince". The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and a vocal soloist. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing 12 staves. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, E-flat Clarinet, B-flat Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet 1 and 2, Trombone, Euphonium, Tuba, Tenor Bass, Baritone, Horn, Hit Hat 1, and B Drum 2. The second system includes Timpani, Glockenspiel, String I, String II, Viola, Violoncello, Contrabass, Tenor, and Piano. The vocal soloist is represented by the "T" staff. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings (e.g., *mp*, *p*, *mf*). The score is for measures 216 to 228.

CUADRO 3_ESCENA 3

Am C G Am

230

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt. 1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

la dio y Ro sa Ma ría To más Ma ri no y A nas ta sio Tan tas vi das ya noes tán tan tos re

Pno.

Picc.

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

B♭ Cl.

Ft.

Cn 1

Cn. 2

B♭ Tpt.
1 y 2

Tbn.

B. Tbn.

Tuba

T.B.

Rb

Hit Hat 1

BDrum 2

Timp.

Glk.

Str. I

Str. II

Vla.

Vc.

Cb.

T

Pno.

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

244

8

cuer

dos

vi

i

vi

rán