

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTES, DISEÑO Y URBANISMO
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



PROYECTO DE GRADO

Para la obtención del Grado de Licenciatura en Artes Musicales
Mención Composición

“OPUS PRIMUM: HECÚBICA Y PRIÁMICO”

Autor: Luis Alberto Ayllón Mariscal

Tutor Teórico: Lic. Alejandro Sanz Santillán

Tutor Práctico: Lic. David Quispe Mamani

La Paz – Bolivia

2016

Agradecimiento

*En el corazón del músico
se encuentra en carimba, un sueño:
ascender y palpar el firmamento.
agradezco a todos y cada uno de mis docentes,
por su empeño, tolerancia y dedicación
por haber logrado que cumpliera,
uno de mis anhelados sueños.*

Dedicatoria:

A LA MEMORIA DE MIS PADRES

RESUMEN

En el presente Proyecto de Grado, se ha utilizado Metodología Holística y específicamente la “Investigación Proyectiva” por ser la que más adapta a la investigación efectuada, por ser ésta integradora.

El presente Proyecto de Grado, es un aporte singular al género lírico en Bolivia.

Por una parte, la propia composición de la ópera: Opus Primum: Hecúbica y Priámico, viene a representar un hecho inédito por sus características que ella encierra: el haber incorporado diversos géneros folklóricos urbanos y estos sean característicos para cada personaje de la obra, asimismo, el incorporar instrumentos originarios dentro una orquesta de cámara, para la ejecución del canto y arias de algunos de los intérpretes y/o actores. La inclusión de los géneros musicales e instrumentos originarios, en una obra que por su carácter temático se ambienta en el periodo de la “Grecia Clásica”, significa un desafío por demás elocuente, demostrando la propia versatilidad de adaptación, tanto de los géneros musicales, cuanto de los instrumentos para ser incorporados dentro del género operístico.

Por otra parte, las óperas bolivianas han tenido la particularidad de haber amalgamado, que la música se adapte al libreto escrito por otro autor que no sea el músico. El proyectista escribió la obra dramática en la cual se sustenta la ópera. Un hecho que no puede “quedar en la marginalidad” es que, la presente ópera ha sido compuesta expresamente para calificar, esperemos, en un futuro mediato, a los padres que de forma natural o trágicamente han perdido a su (s) hijo (s). Se ha podido evidenciar que en el idioma español, no existe una acepción para tal efecto. Este es un hecho fatídico que ha acompañado, acompaña y acompañara a la humanidad. Este es un otro elemento del Proyecto de Grado: el lingüístico,

no siendo el más importante; puesto que, este elemento puede ser motivo de otras Tesis o Proyectos de Grado que pueden realizar los lingüistas dentro de los neologismos. Por otra parte, en el campo de la psiquiatría, psicología y el psicoanálisis, se podrán efectuar trabajos de investigación con el fin de estudiar el comportamiento y la psicopatología de los padres que han perdido a sus hijos. Hécuba y Príamo, reyes de Ilión (Troya), son padres y nombres paradigmáticos, que perdieron en la cruenta “guerra de Troya” de forma trágica a sus hijos. Por una parte Hécuba perdió a diecinueve hijos y Príamo a cincuenta, es por esta razón que tanto la obra dramática, cuanto la ópera, llevan estos nombres.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. Antecedentes y Justificación.....	2
2. Planteamiento del Problema.....	10
3. Formulación del Problema.....	15
4. Objetivos.....	15
4.1. General.....	15
4.2. Específicos.....	15
5. Metodología de Trabajo.....	16
CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL.....	23
La Ópera.....	20
Historia de la Ópera.....	24
3. Origen y evolución de la Ópera.....	26
4. La Ópera en Latinoamérica.....	30
5. Tendencia Indigenista en Latinoamérica.....	34
CAPÍTULO II	36
1. La Ópera En Bolivia.....	36
2. La Ópera en al Real Audiencia de Charcas.....	36
3. La Ópera en la República.....	37
4. La Ópera en el Estado Plurinacional.....	40
CAPÍTULO III PROPUESTA.....	43
1. El Libreto.....	43
2. La Ópera.....	44
3. Composición y Características.....	45
4. Folklore.....	46
5. Música Folklórica Urbana.....	47
6. Instrumentos.....	48
7. Géneros Musicales.....	51

8. Género Literario.....	64
OBRA MUSICAL.....	67
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	297
BIBLIOGRAFÍA.....	300
ANEXOS.....	I
Anexo N° 1 Carta.....	I
Anexo N° 2 Libreto.....	I

TÍTULO

OPUS PRIMUM: HECÚBICA y PRIÁMICO

1. INTRODUCCIÓN

La ópera se ha constituido en el trascurso de la historia de la música, en un género que ha contribuido al desarrollo de la música en general; puesto que, se ha desarrollado a la par de la evolución misma de la humanidad. Por su propia estructura, en ella se conjuncionan las artes plásticas como la pintura, arquitectura (escenografía) y la danza. Asimismo las artes auditivas como la música y la literatura (poesía) que hacen que como espectáculo sea en sí, una obra monumental.

Para efectuar la presente investigación, se ha recurrido a la Investigación Holística, ya que desde hace algunos años se ha venido señalando la necesidad de converger hacia una concepción holística de la ciencia, en ella convergen las diferentes corrientes epistémicas como el positivismo, el marxismo, el funcionalismo (de los cuales derivó la investigación-acción) y el estructuralismo (del cual se recogen muchos elementos en los abordajes etnográficos). Uno de los aportes que hace la Investigación Holística, es el concepto de Sintagma, como el elemento integrador de los diferentes paradigmas y modelos epistémicos, como también el ser una metodología integradora a través de la “Espiral Helicoidal” que nos ayuda a efectuar nuestra investigación de una manera integral. (J. Hurtado Metodología de la Investigación Holística)

La Ópera Hecúbrica y Priámico, constituirá un hecho singular dentro la historia de la música boliviana, ya que el mismo autor ha escrito la tragedia, el libreto y la música de dicha ópera, para que a posteriori mediante ésta, sobre todo por el título, se trate de calificar a los padres que hayan perdido a sus hijos de manera trágica o muerte natural.

La presente investigación estará estructurada en cuatro capítulos. En la primera parte se encontrará lo concerniente a los antecedentes, la formulación del problema, los objetivos y metodología de trabajo. En el Capítulo Primero se refleja todo el marco teórico conceptual que engloba los nombres de Hécuba y Príamo, historia y evolución de la ópera para un mejor entendimiento contextual de este género musical.

El Capítulo Segundo estará destinado a conocer todo lo referente a la ópera en Bolivia, sus antecedentes, historia, evolución, autores, compositores y comentarios sobre las seis óperas que se han puesto en escena.

El Tercer Capítulo estará enmarcado a la propuesta de la presente investigación. Se conceptualizará, sistematizarán los diferentes géneros folklóricos urbanos, como también los instrumentos folklóricos que se utilizarán para la composición musical de la ópera.

El capítulo cuarto representará la adaptación de la parte musical de la obra trágica, mediante los géneros musicales urbanos folklóricos

Se presenta al final la bibliografía referencial, para que futuros investigadores profundicen la temática y puedan contrastar los planteamientos de la presente investigación.

1.1. ANTECEDENTES Y JUSTIFICACIÓN

El periodo Barroco abarcó ciento cincuenta años, desde el 1600 al 1750. En este periodo nació y se extendió por toda Europa el género musical de la ópera.

Un grupo de jóvenes y amantes de la música pertenecientes a las clases acomodadas, muchos de ellos nobles, con el fin de recrear la antigua cultura clásica griega, se reunían en casa de Juan Bardi, conde de Vernio, en Florencia, tratando de profundizar el conocimiento de la tragedia griega escrita por Eurípides

y Sófocles, en la que los coros iban acompañados por música. Estas reuniones se efectuaban en su “camerata” ¹ atrayendo la atención de toda la gente en particular de su propia clase social.

Decidieron dar una representación de una tragedia griega en la que el arreglo polifónico sería remplazado por uno homofónico, es decir que la melodía principal sería cantada por una sola voz, creando de esta manera los que hoy se denomina “recitado”. Jacobo Peri (1561 - 1633) fue el encargado de hacer la composición musical, efectuando una suerte de combinación de arias y recitativos, con la participación de un coro. Octavio Rinuccini, poeta profesional, escribió el “libreto” de aquella obra dramática griega, llamada *Dafne*, representada en 1597 en el Palazzo Corsi de Florencia. El público quedó maravillado por el renacimiento del drama griego; pero sin saber ellos, había presenciado el nacimiento de la primera ópera.

La “clase acomodada” tomó para sí este tipo de género musical, en la que también tomó parte activa, como en la ejecución de instrumentos, en canto y en la misma puesta en escena. Tuvo mucho éxito y se extendió por todas partes, en particular dentro de la “clase social elevada”.

La aceptación de esta clase social fue de tal magnitud, que el 6 de octubre de 1600 para “la pedida de mano” de María de Médicis, sobrina del duque de Toscana, por parte del rey de Francia Enrique IV, festejaron con la puesta en escena de *Eurídice*, de Jacopo Peri, en el gran salón del Palacio Pitti.

Eurídice es, por poco, enteramente recitativa y prácticamente viene a representar una declamación musical aplicada a los versos, su partitura tiene la particularidad de haber sido escrita, en lo que los italianos denominaron “basso continuo” o llamado también “bajo figurado o bajo plano”. (Es una técnica de composición y ejecución que caracterizó al período barroco. En esta técnica, el compositor crea

¹ Camerata: llamada así, por el salón abovedado en el que se reunían

la voz de bajo pero no especifica el contrapunto o los acordes del ripieno, (relleno) que deja a cargo del o los intérpretes. El bajo continuo puede contener “cifras” para guiar al ejecutante, origen del término bajo cifrado.)

La ciudad que compitió con Florencia, sin duda fue Nápoles; puesto que el príncipe de Venosa, músico, conjuntamente el poeta Torcuato Tasso realizaron este naciente género musical. De Florencia, la ópera fue extendiéndose a todo el resto de la península italiana, así llegó a Roma donde Cavalieri compuso: la Representación del alma y Cuerpo.

Venecia aportó a la ópera con lo que hoy se conoce como obertura o su introducción enteramente instrumental.

Juan Antonio de Baïf, natural de Venecia, fue quien llevó este género musical a Francia, específicamente a París, donde fundó su Academia de Música, (a él se le debe la separación por compases mediante la barra vertical en el pentagrama) musicalizó algunos de los poemas de Pedro de Ronsard, denominado como “el príncipe de los poetas”. Claudin le Jeune, primer músico nombrado compositor del rey, Jaime Mauduit y De Baïf, trabajaron juntos y compusieron uno de los primeros ballets, que viene a ser hasta la actualidad, la particularidad de la ópera francesa.

Juan Bautista Lulli, nacido en Florencia, empezó a componer óperas con características propias francesas, en 1653 compuso un nuevo ballet, que le valió que el rey, Luis XIV, lo nombrara “superintendente de la música real”.

Cambert y el abate Pedro Perrin, en 1669 fueron autorizados para abrir una academia de música, para que fueran representadas las óperas francesas en todas las ciudades. Su obra fue Pomona, que fue ejecutada durante ocho meses seguidos, trayéndoles muchos beneficios económicos, construyeron un salón donde exclusivamente se hicieran las representaciones de ópera, naciendo de esta manera, la primera ópera de París

Juan Felipe Rameau, organista de profesión, (escribió el primer libro sobre armonía) compuso varias óperas con textos de Voltaire y otros ilustres literatos de la época. De esta manera la ópera francesa se fue asentando hasta que llegó a Francia la Ópera Bufo, cuyo representante fue Juan Bautista Pergolese que compuso “La Serva Padrona” haciendo que París sucumba ante dicha ópera italiana. Esta ópera desencadenó una división desde el rey, que prefería la ópera francesa y la reina María Leczynska a quien le gustaba la ópera italiana, repercutiendo hasta en el más humilde de los habitantes parisenses, desencadenando lo que se llamó después “la guerra de los bufos” venciendo los admiradores de la ópera francesa. Esto no quedaría ahí, puesto que con la llegada de Cristobal Willibald, caballero de Gluck, hizo que renacieran los antiguos enconos, ya que éste venía de Viena, desencadenando nuevamente una lucha intestina entre la ópera italiana, francesa y austriaca.

El periodo barroco se caracterizó porque una de sus preocupaciones fue: la ópera, hizo que todas las personas interpreten y comprendan la música, que hasta ese entonces, era solamente privilegio de la iglesia y de la clase social alta, no sólo este cambio se dio en París; sino que las interpretaciones se entonaban en todas partes, desde San Petersburgo hasta Madrid, en Inglaterra los jóvenes interpretaban música de Enrique Purcell, en Alemania gustaban de Reinhart Keiser, quien representó óperas en Hamburgo e hizo gustar éste género de música en toda Alemania.

Existen diferentes definiciones de ópera, de las cuales podemos señalar:
“Ópera (del italiano opera, ‘obra musical’) designa, desde aproximadamente el año 1650, un género de música teatral en el que una acción escénica es armonizada, cantada y tiene acompañamiento instrumental. Las representaciones son ofrecidas típicamente en teatros de ópera, acompañados por una orquesta o una agrupación musical menor. Forma parte de la tradición de la música clásica europea u occidental”.²

² [Es.wikipedia.org/wiki/Ópera](https://es.wikipedia.org/wiki/Ópera)

“Se conoce bajo el nombre de ‘ópera’ al género artístico dramático en el cual una representación teatral se lleva a cabo a través de música y de canciones cantadas. En la ópera, los artistas cumplen el rol tanto de actores como de cantantes ya que actúan el guion establecido y performan los cantos, que por lo general suelen ser líricos, de manera combinada. También pueden incluirse escenas de danza que se suma como otra destreza para estos artistas.

Finalmente, otra de las características básicas de la ópera es la presencia de una orquesta que reproduce en vivo las composiciones musicales correspondientes a la obra”³

Por las definiciones precedentes, cogimos que ópera, es la representación de un hecho dramático-musicalizado, por ende, la presente investigación tomará el género musical de la ópera, para a través de esta, incorporar todos los conocimientos obtenidos en el “Programa de Artes Musicales” en la “Mención Composición”. La ópera como género musical trasmite los sentimientos lírico-dramáticos y por el título Hecúbica y Priámico, a posteriori, se tratará de calificar a los padres que han perdido a su (s) hijo (s), que representa un hecho trágico (dramático).

El hecho fatídico que un padre o madre pierda a su (s) hijo (s) por muerte natural y/o trágicamente, se ha presentado a lo largo de la historia de la humanidad en circunstancias como guerras, hambrunas, plagas, suicidios, homicidios, feminicidios y en la vida cotidiana. Suele decirse que no hay dolor más grande que el de la muerte de un hijo. Es lo que todo padre teme y si sucede, puede ser lo suficientemente intenso como para perder la razón.

La muerte de un hijo no sólo puede causar una depresión devastadora en los padres; sino que posteriormente puede ocasionarles enfermedades mentales. Lo importante es que los padres acepten la muerte del hijo, demuestren las emociones apropiadas, y que den a los hijos sobrevivientes aprobación a hacer lo mismo.

3 www.definicionabc.com

Aunque no debería avergonzarse de demostrar sus emociones delante de sus hijos que aún lo acompañan, debe asegurarles, por otra parte, que aunque esté acongojado, aún será capaz de cuidar de ellos. Los padres, a menudo idealizan al hijo muerto, causando que los hijos supervivientes nunca se vean capaces de alcanzar el amor que ha sido propagado por la memoria de su hermano fallecido, pudiendo llevar a que éstos se sientan indignos, hasta el punto que piensen que sus padres quisieran que ellos hubieran muerto en vez del hermano.

La muerte de un hijo representa un dolor tan grande, que no existe una palabra que defina a los padres que pierden un hijo, y es que no estamos preparados para ver a un hijo morir primero.

La pérdida de un ser querido produce un dolor indescriptible por quienes han tenido que afrontar esta situación, la misma que hace que la persona cambie su condición y naturaleza en relación a la pérdida, así por ejemplo el hijo que pierde a la madre o al padre, adquiere condición de huérfano o huérfana, quien pierde al esposo o esposa es viudo o viuda, sin embargo la pérdida del hijo o hija por parte de los padres hasta el presente no ha recibido nominativo alguno.

La presente investigación, obedece a una reflexión efectuada por los hechos acaecidos en el transcurso de los años, al ver el sufrimiento lacerante y desgarrador que sienten los padres (madre y padre) al perder a un hijo o varios (entiéndase, de aquí en más, el perder: por el fallecimiento del o los hijos sin distinción de género y que este hecho aciago haya sido por muerte natural o de manera trágica. Además podemos complementar el término perder con: PER: "AL EXTREMO". DER: "VERBO DAR": HABER DADO LO MÁXIMO.

Se entiende como pérdida: quedar privado de algo que se ha tenido. (Ser querido), fracasar en el mantenimiento de una cosa que valoramos (cuando nos roban), reducir alguna sustancia o proceso).

En la actualidad, no existe una palabra para definir de manera explícita ese sufrimiento, una palabra o palabras, que califique la modificación de condición de los padres a la pérdida de un hijo.

Hécuba y Príamo, son los padres paradigmáticos, dentro la literatura universal, que han perdido en la guerra de Troya alrededor de cincuenta hijos, de la manera más trágica alguno de ellos, sobreviviendo solamente algunas de sus hijas.

Si bien la ópera se ha desarrollado, por expuesto, en un ambiente elitista; porque sólo tenían acceso a ella la nobleza, en el presente, se puede afirmar que por la difusión que ha alcanzado, sobre todo por los adelantos tecnológicos de filmación y reproducción, ha hecho que dicho género musical, alcance una difusión ilimitada y popularidad, llegando así, a todos los estratos sociales. El cine, la radio, la televisión, el DVD, el CD, etc., los anuncios publicitarios, han llevado y llevan a todos los ciudadanos, arias, coros, oberturas de óperas, el mensaje y un conocimiento de la ópera. Su historia y evolución se reflejan en sendos tratados, diccionarios, libros, artículos, publicaciones, siendo hoy el internet el medio más práctico para conocer todo lo referente a la ópera, desde el libreto hasta su puesta en escena, dejando el paradigma de ser solamente para una determinada clase social y estar, la ópera, al alcance de todos.

En Bolivia, recién en el último cuarto del siglo XX, se incursionó en el campo de la ópera; probablemente porque la sociedad, sobre todo la paceña, no estaba acostumbrada a este tipo de espectáculo. Con la llegada del maestro Alberto Villalpando, empieza a escribirse la historia de la ópera en Bolivia, y de manera particular en La Paz, donde se presentaron desde 1972 a la fecha, treinta óperas del género universal tanto de compositores extranjeros, cuanto de compositores nacionales, siendo el escenario principal el Teatro Alberto Saavedra Pérez (Teatro Municipal). Cabe recalcar, que en una sola ocasión se presentó una ópera en Cochabamba, lo mismo que en Potosí y solamente tres veces en la ciudad de Santa Cruz.

Las óperas de compositores bolivianos que se han presentado tanto en la República cuanto en el Estado Plurinacional de Bolivia, son escasamente en número de seis, las cuales serán en detalle revisadas en el capítulo pertinente.

La ópera es una composición destinada a la representación teatral, cuyo texto está totalmente musicalizado. La ópera Hecúbica y Priámico será un aporte al repertorio de este género en nuestro país, como también a nuestro idioma; puesto que dichos nombres servirán para calificar, de forma mediata, el sufrimiento de los padres que perdieron a su (s) hijo (s).

El género de la ópera se presta para tal cometido y emprendimiento. Una de las características de este género musical, es que su peana, han sido las tragedias escritas a lo largo de la historia y han permitido que se utilicen recursos y conocimientos adquiridos en materia musical.

La obra literaria, en género dramático y el libreto, han sido escritos por el proyectista. Una de las formas de contribuir al idioma es recurriendo a la historia, algunos de estos nombres han trascendido para calificar a otras personas, que por su personalidad tienen algo en común con los primeros. La música está compuesta con aires de música folklórica urbana del acervo nacional, haciendo uso de la poliarmonía. La ópera Hecúbica y Priámico constituye un hecho inédito; puesto que no se ha escrito una ópera en Bolivia ex profeso con dichas características. Dicho texto y las partituras, forman parte del presente trabajo de investigación.

El aporte será de gran relevancia para la sociedad y el ámbito académico, beneficiándose los: psiquiatras, psicólogos, psicoanalistas, sociólogos, historiadores del arte y de la música, educadores, filósofos y lingüistas, quienes ampliarán más este concepto. Por tanto se constituye en una contribución en el género musical como ópera misma, como también para nuestro idioma, debido a la inexistencia de una palabra que califique a los padres que han perdido a su (s) hijo (s).

La conjunción del Teatro y la Música, ha servido para este propósito, el espectador queda gratamente impresionado porque **“no hay mejor educación popular, que aquella que entra por los ojos y oídos”** más aún cuando la obra es representada con profesionalidad.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El género de la ópera a lo largo de la historia, ha venido representándose como un hecho dramático – musicalizado, los nombres o títulos de las mismas han sido propuestos por el propio autor, los mismos libretistas o por el contrario, sólo fueron adaptaciones literarias o en su defecto algunos de éstos fueron cambiados, teniendo el mismo argumento de la edición literaria (La Dama de las Camelias por la Traviata). Hasta el presente no se ha evidenciado que una ópera, haya sido escrita con el propósito de introducir a nuestro idioma neologismos, que sirvan para calificar o definir a personas con el apelativo correspondiente, como es el objeto de la presente ópera, ya que en ningún idioma existe un término para calificar a los padres que han perdido a su (s) hijo (s) ¿Por qué no se ha incorporado esta palabra al idioma? por qué los padres no están preparados para ver morir a su (s) hijo (s) no es un hecho natural, viene a representar un hecho “contra natura” el hecho que el padre entierre al hijo; es natural lo contrario, que el hijo entierre al padre.

El título de la ópera: Hecúbica y Priámico viene a colación, porque ante el fallecimiento de un hijo (propio) que es algo, que a la mente humana le es difícil de comprender; porque es algo que va en contra la propia naturaleza. El final de una vida que está en proceso de formación, o que este empezando, es cruel e insostenible; pero por desgracia, ¡sucede!

En muchas ocasiones, los progenitores, asisten la enfermedad y/o sufrimiento teniendo como consecuencia la muerte de los hijos a quienes dieron la vida, y su infortunio es el proseguir su vida. Muchos padres tienen otros vástagos a

quienes se tiene que cuidar, porque representan también el futuro; pero nada llenara el vacío, de un hijo fallecido. Cuando fallece un hijo, las emociones son desbastadoras, ya que los deberes y obligaciones de los padres para con los hijos, entre muchas son: el de amarlos, protegerlos, enseñarles y cuidarlos. El orden natural de la vida, consiste en que los padres mueran antes que sus hijos. Cuando ocurre lo contrario parecería que algo está errado.

Sin embargo, no se sabe por qué una persona muere y otra vive. Sabemos que los sobrevivientes deben seguir viviendo, sobreponerse a la pérdida y continuar la vida, aunque la muerte se lleve a un hijo, el amor que le profesaste nunca desaparecerá. La pérdida de un hijo es uno de los más difícil de sobrellevar.

Existe dentro nuestro idioma palabras como “viudo” o “viuda” que designan a aquel que sobrevive a un cónyuge, o “huérfano” o “huérfana”, a quien ha perdido al padre o a la madre. Sin embargo, no existe nominación alguna para quien ha sobrevivido a un hijo. Algo del enorme sufrimiento que esa situación conlleva tenga, quizá, que ver con ello. Sólo en el idioma hebreo, existe una palabra **“shjol”** que designa a la persona que ha perdido un hijo, palabra que no es de uso común y no ha sido incorporada al español.

Freud al final de su trabajo “de guerra y muerte. Temas de actualidad”, sugiere modificar el viejo apotegma “si vis pacem, para bellum (si quieres conservar la paz, prepárate para la guerra) por “si vis vitam, para mortem” (si quieres soportar la vida, prepárate para la muerte).

Cabe reflexionar y formularnos la pregunta: ¿es posible prepararse para la muerte de un hijo?, ¿es posible prepararse para contradecir la ley natural según la cual un hijo entierra a su padre, pero no un padre a un hijo?

Desde los albores de la humanidad han existido padres que han perdido a sus hijos, así tenemos a Adán y Eva quienes perdieron a su hijo Abel como narra

la Biblia. A lo largo de la historia, hasta el presente, este hecho aciago se ha venido repitiendo en innumerables ocasiones, en todas partes del orbe y en todos los estratos sociales. Podemos mencionar que el gran compositor italiano de ópera: Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813- 1901) perdió a su esposa y sus hijos trágicamente. En años recientes tenemos a padres que han perdido a sus hijos como: John Travolta, Sylvester Stallone, Eric Clapton, Marlon Brando, Kirk Douglas, Mia Farrow, Mike Tyson, Bill Cosby, Francis Ford Coppola, Paul Newman, Gregory Peck, la lista es numerosa que no alcanzaría a nombrar a todos ellos. En nuestro medio también han habido padres que han perdido a sus hijos, los más connotados fueron: Alfonso Prudencio (Paulovich), Gonzalo Rivera (periodista), Luis Carreón (músico) y el de Ramiro Castillo (futbolista) éste último no pudo asimilar la muerte de su hijo y se suicidó.

Si bien a lo largo de la historia, hasta el presente, fueron muchos padres que han perdido a sus hijos, afamados o no, el dolor que han podido sentir por esta pérdida, posiblemente, sea el mismo; pero Hécuba y Príamo, según el relato de Homero, Virgilio y Eurípides fueron quienes vieron morir a cada uno de sus hijos en la “Guerra de Troya” de la manera más cruenta, sanguinaria y trágicamente. Hécuba tuvo que presenciar tanto la muerte de su esposo, de sus hijos y de su único nieto, Astiacnate, primogénito de Héctor en manos de los griegos. Tanto Hécuba y Príamo vienen a representar, por este hecho, el prototipo de los padres que han perdido a sus hijos, y no se ha podido evidenciar, que en tan poco tiempo, otros padres hayan visto morir a diecinueve y cincuenta hijos respectivamente. Es por esta razón, que la presente ópera lleva por título estos nombres.

Hécuba, dentro la mitología griega figura como la segunda esposa de Príamo, rey de Troya, siendo ella uno de los personajes centrales de la Ilíada. Hija de Dimas, fue prolífica en cuanto a su descendencia ya que tuvo con Príamo **DIECINUEVE HIJOS**, algunos de ellos, perecieron en dicha lid de manera por demás trágica. De sus hijos los más célebres fueron Héctor, Paris, Casandra, Heleno, y Políxena. Una vez concluida la guerra de Troya, los griegos convirtieron a Hécuba en

esclava, dándosela a Odiseo como tal. Embarcada junto a otros esclavos, llegó a Tracia, donde descubrió que el rey Poliméstor había matado a Polidoro, (hijo que hizo huir de la guerra de Troya), para apoderarse de los bienes que había traído. Hécula se vengó sacándole los ojos, lo asesinó junto a dos de sus hijos.

Príamo, rey de Troya (del *luvita Priimuua*, que significa “excepcionalmente valiente”). Desde muy joven demostró sus cualidades de guerrero y conquistador haciéndose cargo del reino y extendió su poder por toda la región hasta alcanzar el denominativo de “La dueña de Asia”. Hécula fue su segunda esposa, con la que tuvo diecinueve hijos; pero a él se le asigna que tuvo **CINCUENTA HIJOS**, de los cuales los más sobresalientes fueron: Héctor, Paris, Heleno, Deífobo, Casandra y Troilo. Fue quien enfrentó a los griegos en la “Guerra de Troya” narrada por Homero en la *Ilíada*. Por su avanzada edad en esta guerra, se limitó a aconsejar a sus hijos y guerreros en el desarrollo del combate, viendo morir a su primogénito Héctor a manos de Aquiles, sufrir la humillación de verlo sostenido de los talones arrastrado por el griego. Una de las escenas más conmovedoras es la que se desarrolla cuando Príamo acude al campamento griego a pedir el cadáver de su hijo Héctor tras haber entregado un elevado rescate. Príamo fue muerto por Pirro (Neoptólemo) hijo de Aquiles.

Existen en nuestro idioma, palabras incorporadas que han sido extraídas de la historia, como: Alceste, que significa el sacrificio que hace una esposa hasta entregar la vida por el esposo. Complejo de Edipo, que es la inclinación filial que tiene el hijo varón hacia la madre. Complejo de Electra, el amor que profesa la hija al padre. Ambos términos han sido adoptados por Freud en la “teoría del psicoanálisis”. Otelo, nombre que se adoptó para definir al esposo celoso y feroz. Odiseo, es el nombre que se da para evidenciar una vida o un viaje con mucha penuria e infortunio. Romeo y Julieta, acepción atribuida a una pareja de enamorados que llegan hasta el suicidio por preservar su amor. Fausto, quien ofrenda su vida o su alma para conservar su juventud. Pirro, mejor Pírrico, cuando se tiene un éxito de costo muy alto.

Gran parte de los ejemplos anteriores, han sido adaptaciones de nombres al idioma y que son de uso cotidiano, muchas de estas acepciones han sido también llevadas al teatro y la ópera por su trascendencia por maestros como: Verdi, Monteverdi, Strauss, Tchaikowsky, Wagner y tantos otros compositores, que hicieron de éstos nombres, verdaderas obras de arte dentro el campo musical a través de la ópera.

Al no existir la palabra que defina a los padres que han perdido a su hijo, queda un vacío en el idioma español, mismo que debe ser llenado para la solución a este denominativo. Si bien no existe este calificativo, en la realidad el hecho que los padres pierdan a su (s) hijo (s) existe y no se lo puede soslayar.

Para una enseñanza masiva de fácil aceptación y comprensión del problema planteado, recurrimos a la percepción auditiva y visual más aún si es puesta en escena, por medio de una ópera. Si bien en el contexto boliviano, la ópera es vista solamente por una élite, con la nueva revolución cultural, la población debe empezar a incursionar cada vez más en este tipo de eventos.

La ópera es una forma compleja, grandilocuente, en el que comulga el teatro, la calidad interpretativa y compositiva de los participantes. Este género musical amalgama la literatura, la música y la percepción visual, creando una dependencia entre sus partes e interactuando cada uno de sus elementos constitutivos, por lo cual, se constituye en un reto con exigencias del desarrollo de capacidades individuales y colectivas.

La composición de Opus Primum: Hecúbica y Priámico, es el explotar el proceso creativo que estará representado por los elementos que constituyen este género: la parte musical y la parte literaria.

1.3 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿De qué manera la Opus Primum: Hecúbica y Priámico basada en la tragedia del mismo nombre, se constituirá en un aporte a la ópera en Bolivia, para que, estos nombres una vez socializados sirvan para calificar, a posteriori, a los padres que han perdido a sus hijos?

1.4 OBJETIVO GENERAL:

Proponer la Composición de la Opus Primum, HECÚBICA y PRIÁMICO, como un aporte a la ópera en Bolivia

1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- a. Investigar dentro la literatura universal, algunos personajes y/o nombres paradigmáticos que hayan perdido a su (s) hijo (s) de manera trágica
- b. Escribir el drama-tragedia y el libreto de la ópera
- c. Investigar algunas formas musicales dentro la música boliviana, para sustentar las bases de la composición de la ópera.
- d. Componer la música de la ópera

1.6 METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología que se empleó en la presente investigación es la: Investigación Holística

La palabra método proviene de los vocablos griegos *metá*, que significa “a lo largo”, y *odos*, que significa “camino”. Asti Vera (1968) define el método como un procedimiento general basado en principios lógicos. El método es la manera de hacer algo para alcanzar un objetivo y comprende el conjunto de pasos o etapas generales que guían la acción.

Metodología, proviene de la palabra método y el sufijo *logos*, que significa: estudio o ciencia de los métodos. Que vendría a ser la “ciencia de la ciencia”, es decir el estudio, análisis, crítica, desarrollo, evaluación de los métodos en investigación.

“El holismo es una doctrina filosófica contemporánea que tiene su origen en los planteamientos del filósofo sudafricano Smuts (1926), quien fue el primero en utilizar el término en su libro “Holismo y evolución”. Sin embargo, su raíz *holos*, procede del griego y significa “todo”, “íntegro”, “entero”, “completo”, y el sufijo, *ismo* se emplea para designar una doctrina o práctica. Podría decirse que el holismo es la doctrina o práctica de la globalidad o de la integralidad (Weil, 1993).

Barrera (1995), define la holística como «Un fenómeno psicológico y social enraizado en las distintas disciplinas humanas y orientado hacia la búsqueda de una cosmovisión basada en preceptos comunes al género humano».

En holística el concepto de paradigma se trasciende para quedar contenido en el de sintagma. Si se revisa la etimología de paradigma, la palabra se deriva de las raíces *para*, que significa “del lado de” y de *iknynai*, “mostrar”, es decir, mostrar del lado de, lo cual corresponde a una posición que en filosofía se denomina “perspectivismo”. Así, las descripciones, propuestas y soluciones que proceden de un paradigma surgen de una postura o perspectiva particular, que por ser parcial, siempre deja algo fuera. Por su parte, un sintagma (metáfora asociada a la lingüística) es una pauta de relaciones que integra un conjunto de eventos

en un todo con sentido unitario, abstraído de una globalidad mayor, y en el cual cada uno de los eventos tiene valor por la relación con los otros eventos del holos. El término sintagma se deriva de la preposición griega *sin*, que significa “unión”, “compañía”, “simultaneidad”, y del término griego *tagma*, que significa “regimiento”, “acción y efecto de regir, guiar o conducir”. Podría decirse que un sintagma es la acción de conducir hacia la unión o la simultaneidad.

La holística plantea que la realidad, más que estar constituida por «Cosas» con límites propios, es una totalidad única de campos de acción que se interfieren; por tanto, los “elementos” del universo, más allá de constituir elementos físicos como tal, pueden entenderse como eventos, es decir, organizaciones que se reorganizan constantemente en sinergias, y cada evento de un campo contiene y refleja todas las dimensiones de dicho campo (Weil, 1993). Una sinergia es un conjunto de eventos estrechamente ligados en un conjunto de interacciones constantes y paradójicas”. (Pág. 17 j. Hurtado)

Dentro de la metodología holística se recurre a cumplir con los enunciados de la “espiral holística”, éstos indican los tipos de investigación que se deben seguir para llegar a nuestro objetivo. Asimismo podemos prescindir de algún tipo de investigación, para que otros investigadores continúen con la investigación propuesta. Específicamente se adscribió dentro del “Holismo” a la: Investigación Proyectiva.

“La investigación proyectiva tiene que ver directamente con la invención, pero también con los procesos de planificación. De hecho, en palabras de Simon (op. cit.), es capaz de diseñar “todo aquel que concibe unos actos destinados a transformar situaciones existentes en otras,...”.

La investigación proyectiva trasciende el campo del “cómo son” las cosas, para entrar en el “cómo podrían o cómo deberían ser”, en términos de necesidades, preferencias o decisiones de ciertos grupos humanos. La Investigación Proyectiva tiene como objetivo diseñar o crear propuestas dirigidas a resolver determinadas situaciones. Con la presente investigación, se trata de resolver a través de la

composición de la ópera, la falencia existente de la acepción que califique a los padres que han perdido a sus hijos.

Según algunos autores, el propósito de la planificación es prever un acontecimiento futuro, anticipando sus manifestaciones (Corredor, 1995) y estableciendo líneas de acción para intervenir sobre él. Matus (1977), define la planificación como un proceso continuo y sistemático de análisis y discusión para seleccionar una dirección que conduzca hacia un cambio situacional, y generar acciones que lo hagan viable, tomando en consideración, y venciendo la resistencia de las tendencias que se oponen. También podría definirse la planificación como un proceso que integra el diseño de planes, proyectos y programas, los cuales orientan una acción futura dirigida a lograr ciertos objetivos, utilizando para ello algunos métodos y estrategias, a partir de un diagnóstico previo. La planificación es el procedimiento mediante el cual se hace probable un futuro posible y deseable.

En el Proyecto de Grado presente, se han cumplido con los tipos de investigación de la “espiral holística”: dentro de la investigación proyectiva.

- Investigación Exploratoria: Nos permite familiarizarnos y aproximarnos al evento poco conocido. En la presente investigación hemos incursionado en el campo de la ópera, desde sus inicios, hasta conocer este género musical en América Latina y en particular las escasas óperas escritas, en nuestro país. ¿la ópera será el vehículo idóneo para, a posteriori, calificar con las acepciones propuestas a los padres que han perdido a sus hijos?
- Investigación Descriptiva: Identifica las características de la investigación; por ende creemos que, el arte dramático conjuncionado con la ópera, son los medios más idóneos para hacer conocer a las personas el mensaje que se quiere transmitir. En el caso que nos ocupa, es el componer una ópera que reúna las características de ser ex profesamente escrita con el objetivo de socializar las acepciones propuestas. Hasta el momento no se ha evidenciado que en nuestro idioma, exista una palabra que defina a los padres que han perdido a sus hijos.

- Investigación Analítica: Son las pautas de relación interna en más de un evento, con el propósito de tener un conocimiento más profundo del tema. Los eventos que se relacionan en la presente investigación son: la ópera, que es el género musical que se presta para representar el drama y/o tragedia que conlleva el hecho aciago del fallecimiento del o de los hijos. El hecho fatídico de haber perdido a los hijos y por último el lingüístico, que por medio de neologismos se incorporen al lenguaje acepciones en nuestro idioma. El segundo evento puede servir para que otros investigadores en el campo psicológico, psiquiátrico y psicoanalítico puedan estudiar desde el campo emocional, perceptual, etc. el sentimiento de congoja, pesar, dolor, que conlleva a los padres, por la pérdida de los hijos, que no es el motivo del presente Proyecto de Investigación. Asimismo el tercer evento, que es motivo para una investigación lingüística
- Investigación Explicativa: Es la relación existente entre los eventos. El evento es el hecho aciago de la muerte del o de los hijos, por qué no existe una palabra o acepción en español, para calificar a los padres que han perdido a sus hijos trágicamente, es un hecho que nos llama a la reflexión, y que está en manos de los lingüistas; sin embargo esta falencia, con la presente investigación se trata de remediar, escribiendo una tragedia que sensibilice a la sociedad y además, componiendo la ópera para que a través de esta se conozcan las acepciones propuestas vendría a ser un aporte lingüístico y musical de manera contextual, para llenar este vacío existente.
- Investigación Proyectiva: Crea propuestas dirigidas a resolver determinadas situaciones. Con la presente investigación, tratamos de resolver a través de la composición de la ópera, la falencia existente de la acepción que califique a los padres que han perdido a sus hijos.

La presente investigación, de manera contextual, tratará que los nombres Hecúbrica y Priámico, se socialicen para calificar a los padres que hayan perdido

a su (s) hijo (s), por ende, dentro la investigación teórica se evidencia que hasta el presente, no se ha escrito una ópera ex profesamente para la incorporación de neologismos en un idioma, en particular en el español. La Investigación Teórica, detecta el estado de desarrollo conceptual de un tema de investigación, y reafirma o no la conveniencia del tipo de investigación seleccionado y del diseño a aplicar.

Dentro del Diseño de Investigación, Cerda Gutiérrez, define diseño como el “conjunto de decisiones, pasos, esquema y actividades a realizar en el curso de una investigación. Está más asociado a las estrategias específicas”.

El diseño de investigación indica qué observaciones se deben hacer, dónde hacerlas, cómo registrarlas, cuántas observaciones hacer, qué tipo de análisis debe aplicarse y qué conclusiones podrán obtenerse a partir del análisis de los resultados. (J. Hurtado). El diseño en la ópera, motivo de esta investigación, es el asimilar que algunos géneros de la música folklórica urbana boliviana, se prestan para la composición de la ópera propuesta. Estos géneros musicales caracterizarán a cada uno de los personajes de dicha ópera.

También recurrimos a la perspectiva temporal. La perspectiva de temporalidad: se refiere, si el investigador va realizar el estudio de una situación actual, o de algo que ocurrió en el pasado; así mismo, si el estudio va a tener continuidad en el tiempo (evolutivo), o no (puntual). La Ópera, dentro de la perspectiva de temporalidad es evolutiva, si tomamos los nombres de Hécuba y Príamo, como nombres paradigmáticos, son personajes que vivieron en Troya; pero el hecho de perder a los hijos de manera natural o trágicamente es algo que ha sucedido y sucede en la actualidad.

De igual manera, en el campo del estudio evolutivo del pasado al presente, se apela al estudio transversal, de esta manera se enfoca la ópera con música folklórica urbana contemporánea y desde el punto de vista literario, es un evento emocional en el cual utilizamos como instrumentos y/o técnicas la observación no participativa, asimismo las entrevistas. Para la presente investigación se ha empleado el “diseño transeccional retrospectivo” que corresponden a las

investigaciones de tipo histórico.

Hemos recurrido a la investigación documental en un proceso de recolección, selección y análisis. Para la composición de la Ópera Primum: Hécuba y Príamo, se han revisado las obras de los compositores bolivianos que han incursionado en el campo de la ópera, comparativamente no se asemeja a ninguna ópera boliviana, por el carácter y personalidad de cada personaje, otorgándoles a cada uno de ellos, un género musical que se mantendrá a lo largo de toda la ópera. Asimismo, se han incorporado aires de géneros musicales del folklore nacional urbano, con el propósito de evidenciar que con éstos, se pueden componer, también, óperas y otros géneros musicales con el fin de difundir la música boliviana.

En el aspecto literario, no se ha evidenciado que existan dentro la literatura, personajes que hayan perdido a sus hijos trágicamente, como lo hicieron Hécuba (perdió a diecinueve hijos) y Príamo (perdió cincuenta hijos) en la guerra de Troya. El poema dramático fue escrita por el proyectista y ha sido ambientada en la cruenta guerra que sostuvieron griegos y troyanos, narrada por Homero en la Ilíada. Si bien podemos leer este libro en prosa, el proyectista ha retomado la forma original, un poema, forma en la que seguramente narraba Homero, lo mismo que Hesíodo, Eurípides y Virgilio. Los libros escritos por Homero: La Ilíada y la Odisea, las Diecinueve Tragedias de Eurípides, La Teogonía de Hesíodo y la Eneida de Virgilio, son los textos que han servido de fuente e inspiración para escribir el argumento del poema y libreto para la ópera propuesta.

A la usanza clásica, la tragedia está escrita en su mayor parte en cuartetos, mismos contruidos en endecasílabos con rima pareada y serventesio, siendo esta forma de poesía que escribieron connotados poetas como: Antonio Machado, Gustabo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Federico García Lorca, entre otros. La construcción de los versos, poema y drama, obedece a dar a la ópera mayor dramatismo y hacer que los mismos intérpretes exploten su histrionismo, lo mismo que la misma interpretación del género musical que a cada uno caracteriza.

Los versos sáficos utilizados por Alceo, Cátulo, Horacio, Melino, Swinburne y Miguel de Unamuno y los versos alejandrinos los cuales fueron explotados por: sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Pablo Neruda, entre otros, enriquecen el poema dramático.

CAPÍTULO I

1. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

1.1. LA ÓPERA

Es una composición destinada a la representación teatral, de carácter lírico-dramático, cuyo texto literario (libreto) está totalmente musicalizado, a diferencia de la de la ópera Cómica, la opereta y la zarzuela, en las cuales hay partes recitadas, y/o habladas.

En Francia, en el s. XVIII se dieron dos géneros de ópera distintos, la ópera propiamente dicho o “Grand Ópera” que es la “Ópera Seria” cuyas características son: la fastuosidad, espectacularidad y casi todas tienen ballet.

La “ópera Cómica” más modesta, sin ballet y con recitativos o escenas habladas que en España se la denomina “zarzuela” Esta denominación, no significa de manera alguna, que estas óperas fueran cómicas o humorísticas.

La Ópera Seria, está repleta de artificios, es inverosímil, se basa en fábulas mitológicas y de episodios de la historia griega y romana. En la ópera se alternan recitativos, arias e intervenciones orquestales, no dejando de lado los decorados y escenografías.

La “Ópera Bufa”, tiene un valor esencial que es la espontaneidad, la coherencia del pensamiento y del lenguaje, lo real de sus personajes que son también comunes.

La “Opereta”, tiene la particularidad de ser en grado menor que la ópera y mayor que la zarzuela. El libreto de este género es cómico y el melodrama presenta un desenlace complicado mezcla de comicidad y dramatismo, cuyo objetivo central es la de producir en el público una emoción espontánea y llorona.

Las partes más importantes que constituyen la ópera son:

- La Obertura: que es instrumental
- Los Coros: Voces
- Los Interludios: Instrumental
- Las Arias: solo de voces
- Ballet: Ocasional

A través del género de la ópera, se han incorporado palabras o por analogía a los diferentes idiomas, como lo enunciamos: Edipo, Electra, Fausto, Dafne, Alceste, Aquiles (el talón) o también en su defecto John Lyli cuando escribió la obra “Euphues” de donde posteriormente derivó la palabra “eufemismo” o también el nombre de “Celestina” de Fernando de Rojas, así como tantas otras obras, que de esta manera se han ido incorporando a los diferentes idiomas.

1.2. ESTADIO MUSICAL

1.2. 1. HISTORIA DE LA ÓPERA

1. PERIODO BARROCO

La característica socio-político-cultural de este periodo, es que triunfa el absolutismo en casi toda Europa, excepto en Holanda e Inglaterra, dando lugar a una “Monarquía Absolutista”

a.1. Características Musicales del Periodo Barroco (1600-1750)

- La música es de un estilo Homofónico
- Nace el Bajo Cifrado
- Se reducen los “Modos Eclesiásticos” a dos: el Modo Mayor y el Modo Menor.
- Nace la Ciencia de la Armonía (sentido vertical de la música)
- Independencia entre la música vocal e instrumental.
- Nace la música dramática: **LA ÓPERA**, la Cantata, etc.
- De forma análoga al “absolutismo monárquico” surge la “**melodía principal**”, con lo que desaparece el Polifonismo.
- Surge el “Virtuosismo Instrumental” sobre el resto de la orquesta.
- Se construyen teatros, donde se representan géneros dramáticos con música. LA ÓPERA, que hizo un entronque de las clases sociales.
- Aparece la Orquesta y se perfeccionan los “grupos de Cámara”
- Se hacen uso de los “acordes disonantes” con mayor frecuencia.
- Sobresale la música “profana” en desmedro de la religiosa.
- El compositor puede explorar todos los géneros de la época.

a.2. Las Formas musicales del Barroco:

a.2.1. Formas Musicales Vocales

a.2.a. De Carácter Menor

La Cantata: es la obra para ser cantada, que proviene del Madrigal. Puede estar escrita sobre un texto religioso o profano, en la que pueden participar solistas, coro y orquesta. Está constituida por Arias y Recitativos.

a.b. De Carácter Mayor

a.b.1. El Oratorio: Es un canto de una historia bíblica, donde participan solistas, coro y orquesta.

a.b.2. La Pasión: Drama Litúrgico sobre la pasión de Cristo. Se escribe para solistas, coro y orquesta.

a.b.3. LA ÓPERA: Es una representación escénica de carácter lírico-dramático, donde alternan recitativos, arias, con intervenciones de la orquesta. Existe una escenografía y decorados. Sus partes más importantes son: la Obertura, los Coros, los Interludios, las Arias y de forma ocasional el Ballet.

1. a. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA ÓPERA

La ópera tuvo su origen en Italia. Se cultivó con mayor énfasis en: Florencia, Roma, Venecia y Nápoles en los siglos XVI-XVIII.

a. LA ÓPERA EN FLORENCIA

Un grupo de nobles se reunían en la casa de Juan Berdi, tratando de retomar sobre todo la “tragedia griega” reuniendo: la poesía, música y danza. Esta iniciativa y por el lugar donde se reunían se denominó “**LA CAMERATA FIORENTINA**” (CAMERATA: llamada así, por el salón abovedado en el que se reunían). Este grupo de humanistas que impulso un nuevo género de amalgamar las palabras y la música hizo que tenga un aire dramático, tratando siempre de imitar a la tragedia griega.

La primera consecuencia que trajo todo esto fue: el “recitativo melódico” que era una cantinela siguiendo los acentos del texto, acompañado por un “bajo continuo” e interrumpido por el coro.

El éxito fue notable por lo que el conde Juan Berdi encargo a Ottavio Rinuccini (1464-1621) **EL LIBRETO**, siendo éste, el primer libreto propiamente dicho como se conoce en la actualidad y fue musicalizado por Jacopo Peri (1561-1633) y el otro músico Giulio Caccini (1546-1618) quienes escribieron en el

nuevo estilo, de esta manera nació **“DAFNE”**, (la historia de la infortunada doncella griega, que fue convertida en laurel cuando su madre Gea, temió que pudiese caer en los encantos de Apolo) esta representación fue en el carnaval de 1597 en el “Palazzo Corsi” de Florencia. Todas las personas que asistieron a este espectáculo, quedaron gratamente impresionados al ver como se volvía a reponer el drama griego, sin pensar que habían asistido al nacimiento de la **“PRIMERA ÓPERA”**

b. LA ÓPERA EN ROMA

Desde Florencia, la ópera se extendió por las ciudades importantes de Italia. Representando el drama espiritual “representación del alma y el cuerpo” de Cavalieri, que era una especie de ópera sincera e ingenuamente mística; pero rica en intimidad, equilibrio y vigor expresivo.

c. LA ÓPERA EN VENECIA

La ópera siguió teniendo temas mitológicos griegos, decayendo los coros su importancia, y dando al cantante mayor protagonismo con el aria, nació la introducción enteramente instrumental.

d. LA ÒPERA EN NÁPOLES

La ópera alcanzó en esta ciudad su forma definitiva, sobretodo el “bel canto”. Su principal representante fue: Sandro Scarlatti, quien compuso la ópera: Pirro y Demetrio. A él se le debe el “Aria da Capo”. Compuso más de cien óperas entre las cuales citamos: Mitríades, Eupator, Telémaco y Griselda.

Pergolesi, fue el cultor de la ópera bufa, siendo su obra más importante: “la serva Padrona”

En este periodo (Barroco) se extendió este género musical, por todo el resto de Europa, como: Inglaterra, Francia, creando sus propias óperas y sus respectivas variantes.

1.1. PERIODO DEL CLASICISMO MUSICAL

El siglo XVIII es la época del Clasicismo, las artes regresaron a sus formas antiguas clásicas como una reacción al Barroco. Su plenitud en materia musical se dio en Austria y Alemania, siendo los más representativos en el género de la ópera: Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Ludwig van Beethoven (1770-1827)

1.2. PERIODO ROMÁNTICO MUSICAL

a. LA ÓPERA EN ALEMANIA

Se extiende aproximadamente entre los años 1815-1880. Los compositores de ópera alemanes más importantes son: Robert Schumann (1810-1856), Richard Strauss (1864-1919), Heinrich August Marschner (1795-1861), Albert Lortzing (1801-1851), Peter Cornelius (1824-1874) y Richard Wagner (1813-1883). Franz Schubert (1797-1828) Austria, César Frank (1822-1890) Bélgica, Héctor Berlioz (1803-1869) Francia, Sedrich Federico Smetana (1824-1884) Checoslovaquia, Nicolay Andreyevitch Rimsky-Korsacov (1884-1908) Rusia.

b. LA ÓPERA EN ITALIA

En este periodo de la historia musical, los que sobresalieron componiendo fueron: Riacchino Rossini (1792-1868) Bellini, Donizeti, Giuseppe Verdi (1813-1901) y Giacomo Puccini (1858-1924)

c. LA ÓPERA FRANCESA

A comienzos del s. XIX, surgió la ópera, con compositores italianos como: Spontini y Cherubini, Auber (1782-1871), Meyerbeer (1791-1864)

A mediados del s. XIX, surgió la ópera Lírica con: Gounod (1818-1893), Bizet (1838-1875), Massenet (1842-1919) y Jacques Offenbach

d. LA ÓPERA EN ESPAÑA

La ópera en España no fue fecunda. Entre ellos destacan: Felipe Pedrel (1841 – 1922) y Enrique Granados (1867 – 1916)

1.3.1. LOS NACIONALISMOS MUSICALES

En el s. XIX, emergió en Europa, una efervescencia de los movimientos nacionalistas, bajo el influjo de la Revolución Francesa, porque la música, quisieron que expresara sentimientos inspirados en el propio folklore.

1.2.1. Nacionalismo Ruso

Los que descollaron en el género de la ópera fueron: Mijail Glinka (1804-1857), Alexander Dargomijski (1813-1869), Cui (1835-1918), Borodin (1834-1887), Mussorgski (1839-1881), Rimski-Korsacov (1844-1908), Anton Rubinstein (1829-1894), Chaikovski (1840-1893), Rachmaninov (1873-1943)

1.2.2. El Nacionalismo en Bohemia

Smetana (1824-1884), Dvorak (1841-1904) y **Janaeek** (1854-1928)

1.2.3. Escandinavia

a. Sibelius (1865-1957)

1.2.4. Hungría

a. **BelaBartok** (1881-1945)

1.3. EL IMPRESIONISMO

En el último periodo del s. XIX, en Francia, surgió un movimiento pictórico-musical. Entre los músicos más destacados podemos citar a: Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937) y D'Indy:

1.4. MÚSICA DEL SIGLO XX

En este siglo, el mundo se transforma con mucha aceleración, el arte y la cultura reflejan este carácter. A comienzos de este siglo sobresale el "DODECAFONISMO" y finalizando este siglo tenemos la música "ESTOCÁSTICA"

1.4.1. Unión Soviética

En este siglo fueron los máximos representantes: Igor Stravinski (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953) y Dimitri Shostakovich (1906-1975)

1.4.2. Viena

a. **ArnoldSchonberg** (1874-1951) y **AlbanBerg** (1885-1935) Escribió la ópera más importante del s. XX "WOZZEK"

1.5. LA ÓPERA EN LATINOAMÉRICA

Efectuaremos un recuento sucinto de algunos países y sus compositores que han tenido relevancia en el aporte a la ópera en Latinoamérica

1.6.1 PERÚ

Ópera Virreinal

La ópera en América Latina es el resultado de la propia colonización europea. La primera ópera compuesta y puesta en escena en Latinoamérica es: La Púrpura de la Rosa, ópera en un acto compuesta por Tomás de Torrejón y Velasco sobre un libreto de Pedro Calderón de la Barca, se estrenó el 19 de octubre de 1701. Esta obra relata el mito de los amores de Venus y Adonis, que provoca los celos de Marte y su deseo de venganza.

Daniel Alomía Robles (1871 – 1943) escribió la ópera “El Cóndor Pasa” e Illa Cori (o La Conquista de Quito por HuaynaKápac)

1.6.2 ARGENTINA

Héctor Panizza (1875-1967) Su ópera es: Aurora que fue con la que se inauguró el teatro Colón de Buenos Aires (25 de mayo de 1908)

Felipe Boero (1884 -1958) Compuso: El Matrero en 1929, Tucumán 1918, Ariana y Dyonisos, 1920, Raquela, 1923 y Siripo, 1937.

Juan José Castro (1895 - 1968) Escribió: Bodas de Sangre y La Zapatera Prodigiosa, basada en las obras de Federico García Lorca. También escribió las óperas: Proserpina y el Extranjero en 1952

Carlos López Buchardo (1881 - 1948) Cuya ópera es: El sueño de Alma, 1914, Pascual De Rogatis (1880-1980) Sus óperas son: Huemac, 1916 y La novia del hereje, 1934.

Eduardo García Mansilla (1871- 1930) Su ópera es: La Angelical Manuelita, 1917. Constantino Gaito (1878-1945) Sus óperas son: Petronio, 1919; Ollantay, 1926, La Sangre de las Guitarras, 1927

Floro Ugarte (1884 - 1975) quien escribió: Saika, 1920,

Gilardo Gilardi (1899 -1963) Puso en escena: Ilse, 1923; La Leyenda del Urutaú, 1934.

Athos Palma (1891 —1951) compuso: Nazdah en 1924.

Héctor Iglesias Villoud, (1913-1988) escribió: El Oro del Inca en 1953.

Roberto García Morillo (1911 - 2003) cuya ópera es: El Caso Maillard, 1977.

Mario Perusso (1936) su ópera es: La Voz del Silencio

Juan Carlos Zorzi (1935-1999) compuso: Antígona Vélez en 1991 y Don Juan en 1993.

Pompeyo Camps (1924 - 1997) sus óperas son: La Hacienda en 1987, Marathon en 1990 y La Oscuridad de la Razón, 1996),

Astor Piazzolla (1921 – 1992) escribió: María de Buenos Aires.

Oswaldo Golijov (1960) compuso: Ainadamar.

1.6.3 BRASIL

José Mauricio Nunes García (1767 – 1830) quien escribió la primera ópera brasilera titulada: I DueGemelli.

Elías Álvares Lobo (1834 – 1901) escribió en portugués la obra: A Noite de Sao Joao

Carlos Gomes (1836 - 1896) el más famoso compositor de óperas en el Brasil. Compuso: IlGuarany y Lo Schiavo.

Jorge Antunes (1942) cuyas óperas son: O rei de uma nota só y A Borboleta azul (1995)

Heitor Villa-Lobos compuso: Izath.

Jorge Antunes (1942) autor de: Olga.

Ronaldo Miranda (1948) compuso: A Tempestade.

Silvio Barbato (1959 – 2009) su ópera es: O Cientista

1.6.4 MÉXICO

Manuel de Sumaya (1678-1755) Escribió la ópera “La Parténope”. Representa la primera ópera en América del Norte y la primera compuesta por un americano. Esta ópera se estrenó en 1711

Aniceto Ortega, (1825 — 1875) compuso: Guatemotzín siendo el primer intento por incorporar elementos nativos a las características formales de la ópera.

Miguel Meneces, (1839 – 1900) escribió: Agorante, Rey de la Nubia, estrenada en el cumpleaños de Maximiliano I de México.

Leonardo Canales, (1853 - 1880) compuso la ópera Pirro de Aragón.

Felipe Villanueva (1862-1893) puso en escena su ópera Keofar.

Melesio Morales (1838-1908) Su obra es una de las más importantes de México. Compuso: Romeo y Julieta, Ildegonda, Gino Corsini, Cleopatra y Anita (1908) no se estrenó hasta el año 2000.

Julián Carrillo (1875 – 1975) Su ópera es: Xulitl

Carlos Chávez (1899 – 1978) Compuso: Pánfilo y Lauretta (1956)

José Pablo Moncayo (1912 – 1958) la ópera que compuso fue: La Mulata de Córdoba (1948)

Mario Lavista (1943) Que es en la actualidad el hito de una nueva generación de músicos. Escribió la ópera: Aura (1988)

Gabriela Ortiz (1964) Alumna de Mario Lavista, quien compuso: Únicamente la Verdad (2004)

Julio Estrada (1943) Compuso: Murmullos del Páramo (2006) ópera basada en la novela de Juan Rulfo, Pedro Páramo.

Otros compositores de la ópera mexicana son: Julio Morales (hijo de Melesio), Felipe Villanueva, Ricardo Castro y Gustavo Campa.

A principios del presente siglo, los compositores emergentes en el género de la ópera son: Federico Ibarra, Daniel Catán, Leandro Espinosa, Marcela Rodríguez, Víctor Rasgado, Javier Álvarez, Roberto Bañuelas, Luis Jaime Cortez, Julio Estrada, Gabriela Ortiz, Enrique González Medina, Manuel Henríquez Romero, Leopoldo Novoa, Hilda Paredes, Mario Stern, René Torres, Juan Trigos, Samuel Zyman, Mathias Hinke, Ricardo Zohn-Muldoon, Isaac Bañuelos, Gabriel de Dios Figueroa, Enrique González-Medina, José Carlos Ibáñez Olvera, Víctor Mendoza y Emmanuel Vázquez.

Daniel Catán, murió el 8 de abril de 2011, cuyas óperas han sido las de mayor éxito internacional en toda la historia de la ópera latinoamericana.

1.6.5 URUGUAY

Tomás Garibaldi ((1847-1930) compuso la primera ópera uruguaya, La Parisina, estrenada en 1878.

León Ribeiro (1854-1931) escribió la ópera: Colón, estrenada en 1892.

Alfonso Broqua (1876-1947) quien compuso la ópera: Tabaré, cuyo sustento fue el poema de José Zorrilla de San Martín.

1.6.6 VENEZUELA

José María Osorio (1803 - 1853), escribió la primera ópera venezolana cuyo título es: El Maestro Rufo Zapatero estrenada en 1847.

José Ángel Montero (1832-1881) compuso Virginia en 1877.

Reynaldo Hahn (1874-1947) alumno de Massenet. Compuso....

María Luisa Escobar, su obras más importantes son: Kanaime, Orquídeas Azules, Princesa Girasol.

Héctor Pellegatti, su ópera es: El Negro Miguel.

Alexis Rago, autor: de El Páramo, Miranda y Froilán el Infausto.

Federico Ruíz, autor de la ópera bufa: Los Martirios de Colón.

TENDENCIA INDIGENISTA DE LA ÓPERA EN AMÉRICA LATINA

El siglo XIX fue prolífico en cuanto a la composición operística en América Latina con identidad propia, con características indigenistas. Los representantes de esta nueva corriente son:

León Ribeiro (1854-1931) uruguayo, compuso: Liropeya.

Aniceto Ortega (1825 - 1875) mexicano, quien escribió la ópera: Guatimotzin, basada en una novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Ricardo Castro (1864-1907) también mexicano que hizo: Atzimba.

Antonio Carlos Gómes (1836-1896), brasileño, compuso *Il Guarany*, sustentada en la novela de José Martiriano de Alencar.

Arturo Cosgaya Ceballos (1869-1937) y Heliodoro Oseguera (....) se basaron en el poema de José Zorrilla de San Martín: *Tabaré*.

Luis Salgado (1903-1977), Pablo Traversari (1874-1956), y Sixto María Durán (1875-1947), ecuatorianos, quienes escribieron: *Cumanda*, basada en el drama de los nativos ecuatorianos.

CAPÍTULO II

LA ÓPERA EN BOLIVIA

Efectuar un recuento histórico del género de la ópera en Bolivia, es una tarea por demás extraordinaria; puesto que no se cuenta con el material debidamente sistematizado. Se ha tenido que recurrir a todo tipo de fuentes, para poder realizar este recuento; sin embargo un estudio literario-musical de cada ópera boliviana, sería sin duda, investigación de otras tesis o proyectos de grado, que no es el motivo de la presente investigación.

En este acápite, sólo haremos un recuento histórico y referencial de la ópera en nuestro país.

1. LA ÓPERA EN LA REAL AUDIENCIA DE CHARCAS

En el tiempo de la Colonia, lo que hoy es Bolivia, fue la Real Audiencia de Charcas, es el motivo por el cual nosotros tenemos que remontarnos a esa época, para efectuar un recuento histórico serio.

Andrés Orías dice. “en la Real Audiencia de Charcas existieron tres grandes escuelas de música: La Platense, La Moxeña y la Chiquitana. Siendo la Platense o chuquisaqueña, la más antigua”

Al respecto Orías continúa señalando que: “quedan diversas crónicas respecto a compañías musicales, tropas de teatro, comedias y óperas populares que se presentaban en Potosí y en la Villa de la Plata, aunque son muy raras las partituras o los manuscritos de estos artistas itinerantes” (1997: 43). Menciona a

tres cronistas con relación al tema: Ocaña da cuenta de: “si es harto conocido el caso de la Comedia de los milagros de Nuestra Señora de Guadalupe, obra de teatro lírico representada en 1601 y escrita por el cronista Ocaña” (1997: 44)

Ramírez del Águila “alude con nitidez, en 1639, a grupos peninsulares y charqueños de ópera popular que solían celebrar temporadas líricas que duraban cuatro meses cada año en La Plata” (1997: 44) y por último tenemos a Azáns: “en los numerosos testimonios que Arzáns ofrece sobre la actividad musical, se encuentran repetidas alusiones al mestizaje y la coexistencia de música indígena y española en las celebraciones” (1997: 45)

A quien se debe un estudio serio de la escuela Chiquitana, es a Piotr Nawrot que señala: “la creación de la ópera, tanto en los colegios como en las misiones, fue antecedida por las representaciones dramáticas” (2000: 66) añade además, “las óperas se interpretaban repetidas veces al año. No obstante, los momentos más destacados para ello fueron la fiesta del Patrón del Pueblo, las mayores fiestas religiosas (Navidad, Corpus Christi, semana santa, etc.), la visita del obispo o del gobernador o las fiestas reales” (2000: 66). Sin desmerecer su obra, el aporte más significativo que hace Nawrot es el hallazgo de tres óperas: San Ignacio (cuyo texto es en español), San Francisco Xavier (texto en Chiquitano) y El Justo Pastor (fragmentos en Chiquitano). Complementa este hallazgo: “aunque en ninguna de ellas hay temas musicales, ritmos ni instrumentos autóctonos identificables, la cultura reduccional en la que surgieron imprimió su huella en cada una de ellas, ante todo en la preferencia por el tema – las tres son óperas sacras- en su arreglo vocal e instrumental y en la selección de la lengua y destinatario (los Chiquitanos mismos)” (2000: 70)

1.1 ÓPERA EN LA REPÚBLICA

Si bien en Bolivia, recién en el último cuarto del siglo XX se incursionó en el campo de la ópera, con la llegada del maestro Alberto Villalpando, empieza a escribirse la ópera en Bolivia y de manera particular, en La Paz, donde se presentaron

óperas, tanto de compositores extranjeros, cuanto de compositores nacionales, no podemos dejar de mencionar las citas que hacen Nicolás Fernández y Dora Gómez: “ el 27 de enero de 1850, Juan Guzmán presenta **La Coqueta** en el teatro municipal de La Paz, **graciosa zarzuela** con música de Bartolomé Donaire” (1967: 144). Agregan además: “1958. El maestro, director del colegio “Nacional Ayacucho” consejero de la universidad de La Paz, diputado, prefecto del Beni, y con ello delicado poeta y vigoroso dramaturgo **D. Benjamín Lenz** (1836 – 1880) escribió la ópera bufa-seria: **Don Manuel**, sobre un político de la época, Manuel Hermenegildo Guerra; comedia sin enredo ni argumento, pero cuyos “coros” vituperaban o alababan por turno y con cómica exageración a Guerra...” (1967: 147)

Los compositores más destacados que aportaron al género de la ópera son: Oscar Vallejo, Jhon Laurence Seymour, Atiliano Auza, Alberto Villalpando, Agustín Fernández, Nicolás Suarez y Cergio Prudencio.

Destacamos las óperas, fundamentalmente escritas por autores bolivianos que aportaron a éste género musical; sin embargo lo lamentable es que sólo se presentaron una sola vez, no teniendo la oportunidad de ver dichas óperas las nuevas generaciones, lamentablemente.

2.1.1 ANSELMO:

Obra escrita en argumento y música por el destacado compositor potosino Oscar Vallejo (Oruro 1932) cuyas arias corresponden a su esposa Martha Alurralde de Vallejo. El argumento trata el tema de la migración campo-ciudad. Anselmo deja su comunidad abandonando a sus padres y su prometida Adeliana. La obra rescata los valores de Anselmo en cuanto a la familia y su terruño. El desenlace es cuando Anselmo decide volver a su comunidad.

La obra se estrenó el veintiocho de septiembre de 1978 en el Paraninfo de la Universidad Tomás Frías de Potosí.

2.1.2 OLLANTA EL JEFE COLLA:

Esta ópera fue escrita por John Laurence Seymour (18 de enero de 1893 – 1 de febrero de 1986) cuyo argumento corresponde a Fernando Diez de Medina (La Paz, 14 de enero de 1908 – 21 de septiembre de 1990)

El argumento de la ópera es el conflicto idílico-amoroso de Coyllur (hija del rey Inca Yupanqui) y Ollanta (jefe de la milicia Colla). El drama se efectúa dentro del palacio real y la región del Kollao, parte del Tahuantinsuyo, desde donde Ollanta practicaba la resistencia al dominio Inca. Ollanta y Coyllur se enamoran; pero este idilio no puede llegar a buen puerto; puesto que Ollanta es elegido de entre sus pares como rey Colla. El desenlace de la obra se desarrolla cuando el Kollao es tomado por los incas, por ende el rendimiento del propio Ollanta que opta por la inmolación, acto que es admirado por los propios incas. El estreno fue en 1977, en La Paz, bajo la dirección del Mtro. Carlos Seoane

1.1.3. INCALLAJTA:

Ópera escrita por el prominente músico Atiliano Auza León, (5 de octubre de 1928) cuyo argumento pertenece a Norma Méndez de Paz. (1940 – 2012) El drama relata el romance de Mosojj Uma (jefe guerrero inca) y de Kori T'ika (doncella inca) la trama está ambientada en Incallajta, el meollo de la tragedia radica en el desprecio y desplante que hace Kori T'ika a otro noble inca muy cercano al rey llamado Koleke Ñawi. En esta región se presenta una sequía, que KolekeÑawi con ayuda del Layka, el brujo del pueblo, pretende vengarse de KoriT'ika haciéndole elegir como ofrenda a los dioses para que termine la sequía, el drama llega a su fin con la muerte de KoriT'ika en presencia de su amado Mosojj Uma quien en un momento de arrebató asesina al Laika con un puñal. El sacrificio se ha efectuado y las lluvias retornan a toda la región de Incallajta. El estreno de la obra se efectuó en La Paz, en 1980, la temporada fue del 21 -30 de noviembre, bajo la dirección del Mtro. Freddy Céspedes.

1.1.4. **MANCHAYPUYTU:**

Ópera escrita por el prestigioso compositor Alberto Villalpando (21 de noviembre de 1940 en La Paz) cuyo texto perteneciente a Néstor Taboada Terán. (8 de septiembre de 1929 -9 de junio de 2015)

La trama de la ópera es el conflicto amoroso entre el sacerdote de esencia indígena, Antonio de la Asunción y la joven indígena María Cusilimay. El drama está ambientado en la Villa Imperial (Potosí). Por los rumores idílicos existentes entre el sacerdote y la joven, en dicha ciudad, Antonio es alejado por orden del prelado. Ñamparruna vaticina la muerte de María. Antonio después de un tiempo regresa a la Villa Imperial, el día de los difuntos (noviembre) espera la resurrección de su amada, como no sucede este hecho, Antonio pierde la razón. De forma paralela acontece la sublevación indígena y el reconocimiento de Túpac Amaru II como Inca. El desenlace se produce con la muerte de Antonio por un rayo que predijo Ñamparrua. Antonio y María se encuentran en el más allá y termina la obra cuando Ñamparrua obsequia una quena hecha del hueso de la pierna (la tibia) de María, a un joven mestizo, que fue confeccionada por Antonio. Esta obra fue estrenada en La Paz, en 1985, los días 6 – 10 de diciembre, bajo la dirección del Mtro. Freddy Terrazas.

2. ÓPERA EN EL ESTADO PLURINACIONAL

1.1 **EL COMPADRE**

Ópera escrita por el afamado compositor paceño Nicolás Suarez,(La Paz 1954) cuyo libreto fue escrito por la artista visual Verónica Córdoba (México 1980) La obra está inspirada en la vida del cantante, compositor, comunicador y político: Carlos Palenque Avilés. Contextualiza la obra a otros personajes que rodearon a Palenque en su accionar cotidiano: su esposa, la acompañante de su vida (de pollera), el compañero incondicional (el otro compadre) donde conjuga y hace

participe de sus propios sentimientos y emociones. La trama es el propio relato, del ascender en la vida desde que era cantante, Palenque, hasta llegar a ser un líder político, candidato a la presidencia de nuestro país. En esta etapa es cuando conoce a su esposa, que juega un papel importante incursionando en la política activa, compitiendo con su propio esposo y será este el motivo de la propia tragedia llegando hasta su separación. El compadre sólo y enfermo, baila la cueca con la muerte. La obra termina con el entierro del compadre Palenque, donde la moraleja de la obra es que: “la traición tiene múltiples caras, una de ellas puede ser el amor”. La obra está ambientada en La Paz, particularmente en los estudios de un canal televisivo y radio, donde realizaba su actividad el compadre. Esta obra fue presentada en La Paz, en el teatro municipal el año 2011, los días 15, 16, 17, 22, 23,24 de noviembre, bajo la dirección del Mtro. Willy Pozadas.

1.2. **NOMIS RAVILOB (SIMÓN BOLIVAR):**

Ópera escrita por el sobresaliente músico Cergio Prudencio, (La Paz 1955) el libreto corresponde a Juan Pablo Piñeiro (La Paz 1979). Es la primera ópera compuesta por Cergio Prudencio por encargo de la Secretaria de la Cultura de la Nación Argentina, en el marco del Segundo Ciclo de Ópera Contemporánea. Para entender mejor la obra recurrimos al propio compositor: “Bolívar no tuvo tiempo para entender el continente que había liberado... a mí me interesaba Bolívar como personaje, pero no para hacer una apología a la venezolana sino en una visión crítica. Investigando me encontré con su poema Mi delirio en el Chimborazo, yo no sé a qué hora escribía poemas además de liberar países, es un poema de una profundidad increíble. Ese era el punto de partida...” La obra en sí, es el transitar por el espacio y un tiempo andinos, Nomis Ravilob es el nombre de Simón Bolívar puesto frente a un espejo, donde el mismo libertador no es capaz de reconocerse. El espejo son las voces de las profundidades espirituales de esta tierra que liberó, pero que no supo escuchar ni comprender. Esas voces están encarnadas por cuatro animales míticos de los Andes: El Cóndor, que cuestiona al libertador el origen de su destino. La Serpiente, encarna las atroces dictaduras

germinadas en los ejércitos americanos desde su independencia. La Vicuña, le habla en un idioma que él desconoce y el Puma, transmite el silencio mortal de la mujer amada. Al final de la obra, el cóndor retorna transfigurado para quebrar la imagen del libertador. Entonces Bolívar se transforma para difuminarse en los manantiales profundos de aquella tierra que desconoce, el continente que él ha liberado. *Nomis Ravilob* se estrenó en Buenos Aires el año 2012, los días 7, 8 y 9 de octubre, en la sala Gustavino del Centro Nacional de la Música. Siete meses después el miércoles 15, 16, 17 y 18 de mayo (2013) se reestrenó en La Paz, en el Centro Sinfónico Nacional.

Otros compositores bolivianos que incursionaron en el campo de la ópera son:

- a. **Edgar Alandia:** (Oruro 1950), sus óperas son: *Tu avraidellesetelle... come nessuno ha* (1983). Es una pantomima para mimo alto, soprano y barítono, trombón e instrumentos electrónicos. Se puede catalogar como una ópera electroacústica. *SottilliCanti... invisibili* (1995) obra para alto, pianoforte, tuba e instrumentos electrónicos. Y su última obra es: *Oruro 3.706 mt. msnm.* (1999)
- b. **Agustín Fernández Sánchez,** (Cochabamba, 1958), compuso: *The Wheel* (La Rueda) cuyo texto corresponde a Felicity Hayes y se estrenó en el House en Convent Garden (Londres) en 1993. Y *Teoponte*, cuyo estreno se realizó en 1988 en el teatro Bloomsbury de Londres.

CAPÍTULO III

3.1 PROPUESTA

La presente investigación, trata de la composición de la ópera denominada Hecúbica y Priámico, para que a través de esta misma, a posteriori, se conozcan las acepciones Hecúbica y Priámico, para calificar a los padres que hayan perdido a su (s) hijo(s); puesto que se ha podido evidenciar que no existe en el idioma español, una acepción que califique a los padres que han atravesado este hecho aciago. La tragedia y el libreto, Hécuba y Príamo, fue escrita por el proyectista que sirve de base para la composición de la ópera. Por lo tanto la propuesta consiste en:

Componer la Opus Primum: HECÚBICA Y PRIÁMICO.

1.1.1 PARTES CONSTITUTIVAS DE LA ÓPERA

3.1.1.1 EL LIBRETO

Es el texto de una ópera. El trabajo del libretista consiste en adaptar y ajustar el texto de una obra literaria a la idea del compositor musical con quien colabora. Entre los más sobresalientes libretistas tenemos: Pietro Metastasio (1698-1782), Lorenzo da Ponte (1749-1838), Arrigo Boito (1842-1918)

En cuanto se refiere a la Ópera: Hecúbica y Priámico, el Libreto guarda estrecha relación con la obra dramática.

La obra dramática: Hecúbica y Priámico está ambientada en la Guerra que sostuvieron: Grecia y Troya (narrada por Homero en la Ilíada). Los tres actos se

desarrollan en el palacio real y particularmente en los aposentos reales, donde los diferentes protagonistas, van a su turno haciendo su ingreso en escena, relatando, narrando, augurando, todo lo que ha presidido y acontece en dicho conflicto bélico. La amargura, el sufrimiento de Hécuba y Príamo, al ver morir a sus propios hijos, la muerte de Príamo en brazos de su esposa, el desenlace final: el incendio de Troya y el reparto del botín de los vencedores, los griegos, de toda la riqueza de Ilión, asimismo, en calidad de esclavas de la familia real representada por la propia Hécuba, sus hijas y nueras, constituye el sustento del libreto.

El Libreto respeta la estructura versificada del poema dramático, en él se pormenoriza el desenlace de la tragedia, particularizando y haciendo hincapié a cada uno de los actores, el histrionismo, la interpretación, énfasis y matices del propio canto.

1.1.2 LA ÓPERA

Es una composición destinada a la representación teatral, de carácter lírico-dramático, cuyo texto literario (libreto) está totalmente musicalizado, a diferencia de la de la Ópera Cómica, Opereta y Zarzuela, en las cuales hay partes recitadas, y/o habladas.

En Francia, en el s. XVIII se dieron dos géneros de ópera distintos, la ópera propiamente dicho o “Grand Ópera” que es la “Ópera Seria” cuyas características son: la fastuosidad, espectacularidad y casi todas tienen ballet.

La Opus Primum: Hecúbica y Priámico, estará estructurada en: tres actos, ambos constarán entre una a tres escenas y tendrá los cuadros necesarios. Dicha ópera se estructurará dentro los parámetros clásicos, de la siguiente manera:

- a. **Obertura:** Es el principio de la música, es la parte instrumental, viene a constituir un resumen de toda la obra musical.

- b. Recitativos:** Es la parte explicativa de la acción, que en la presente ópera está totalmente cantada y musicalizada, con aires de los géneros musicales como: el taquirari, kaluyos, cuecas y kullahuadas, dándole a los protagonistas un género musical respectivo.
- c. Arias:** Es la parte subyugante de la ópera, donde se lucirán los intérpretes; puesto que ejecutarán el tema como solistas y en dúo. El aria de Hécuba, lo mismo que de Príamo, se constituirán en la parte central (el clímax) de la ópera, que estará compuesta con aires de “triste” y de Caluyo.
- d. Escena de Conjunto:** Donde intervendrán varios personajes, en una misma escena, con sus respectivas interpretaciones.

1.1.3 COMPOSICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LA OPUS PRIMUM: HECÚBICA Y PRIÁMICO

3.1.3.1. Conceptualización

La parte musical, de la ópera, está escrita para piano en toda su integridad; pero musicalizada para una orquesta de cámara, alguna de sus escenas en la que intervendrán instrumentos folklóricos nacionales, coro mixto y en su integridad la música estará compuesta, con aires de la música del acervo urbano folklórico nacional, aprovechando cada uno de estos géneros musicales, en lenguaje tonal y uso de la poliarmonía.

- a. Orquesta de Cámara:** es todo tipo de conjunto instrumental pequeño, que “cabe en un salón” sin una conformación concreta de instrumentos. Se clasifican en: orquesta barroca, conjuntos instrumentales, conjuntos contemporáneos, y orquesta de cuerdas.

b. FOLKLORE: (de las locuciones inglesas: FOLK: pueblo, nación, gente y LORE: ciencia, popular, conocimiento, instrucción) El 22 de agosto de 1846, en el periódico “The Atheneum”, de Londres, publica una carta William Jhon Thoms, con el pseudónimo de Ambrosio Merton, en la que insta a la recolección de todos los vestigios referentes a “las manera, las costumbres, observancias, supersticiones, baldas, proverbios, etc.” Del tiempo viejo, con el objeto de su estudio, para reconstruir las “antigüedades populares” este hecho marca el momento cimero de la constitución de una nueva ciencia. En 1888 nace la Sociedad Americana de Folklore, para recopilar las “reliquias del viejo folklore inglés”

Isabel Aretz (14 abril 1909 – 2 Junio 2005) define folklore como: “el caudal espiritual, social y técnico antiguo, que heredan los pueblos y transmiten por simple vía oral o por la práctica, el cual permanece en ejercicio sin intromisión de los poderes eclesiásticos o estatales y al margen de la corriente literaria, artística y social propia de la elites, lo mismo que de las invenciones modernas y de la consecuente mecanización actual” (Aretz I., Manual del folklore venezolano, p. 33)

Edmundo Miranda (La Paz, 1962) conceptualiza como: “Lo que expresa un fenómeno folklórico, es la viva expresión de un cultura; y para precisar más, distinguiremos el hecho folklórico en sí; la ciencia que estudia éstas manifestaciones y el arte, que se refiere a la forma de su aplicación”

“El hecho folklórico en sí, aquel complejo de fenómenos funcionales que nacen al calor de un grupo social y por los requerimientos vitales del mismo, que traducen de alguna forma, su tradición cultural, sus expectativas, sus alegrías y angustias”

“Aquel grupo social al que nos referimos, sin lugar a dudas, son las clases populares del espectro social. Ellas mediante su acción sobre el medio, en la comprensión de su realidad y en su ubicación espacio-temporal, crean bienes culturales que a la postre, después de un proceso, adquirirán la categoría de hecho folklórico.”

“hecho folklórico es un fenómeno producto de la acción de clases populares, en su devenir histórico, que surge en el seno de la Cultura Popular, se desarrolla en el tiempo y en el espacio, adquiriendo determinadas características que le son propias y lo diferencian del resto de los productos de la Cultura Popular” (Miranda, Edmundo, Teoría del Folklore, p. 94)

Para Manuel Dannemann “...el objeto materia de su investigación se encuentra en todas las formas y funciones del comportamiento humano, sin límites étnico – sociales para ningún grupo, por cuanto la conducta folklórica es fundamentalmente una clase de cultura” (El folklore como área de investigación, p. 49)

Isabel Aretz complementa: “hay quienes buscan el folklore en los indios y hay quienes lo buscan también entre la élites de las grandes ciudades. Nosotros proferimos estudiarlo en su propio ambiente, el pueblo nativo y sobre todo entre el pueblo que vive lejos de las corrientes migratorias y lejos de las ciudades cosmopolitas, que tienden a desplazarlo con los inventos mecánicos o industriales más aceptados” (Aretz, I., Esquema del folklore venezolano, p. 16)

c. MÚSICA FOLKLÓRICA URBANA

La Música Folklórica Urbana es aquella que tiene su origen en la música: originaria, nativa, vernácula y/o étnica; que con el transcurso del tiempo y la migración campo-ciudad se ha ido arraigando dentro las ciudades y grupos urbanos, conservando su identidad, por ende es conocida y utilizada para diferentes manifestaciones por diferentes estratos sociales, sobre todo en nuestro medio y es difundida por los diferentes medios de comunicación masiva, los cuales han hecho que esta música sea imprescindible para muchos sectores de la sociedad. Se diferencia de la Música Popular Urbana porque ésta recién surgió en el siglo XX.

La Música Folklórica Urbana está presente en todas las manifestaciones culturales, la cual es cantada, bailada, acompañada con instrumentos propios de

cada región, orquestas y conjuntos. Estos temas musicales que en un comienzo estaban circunscritos a un grupo migrante, se expandió para tener un éxito rotundo en todas las clases sociales.

La Música Folklórica Urbana, se manifiesta a través de muchos géneros unos más difundidos que otros o en particular de acuerdo al tiempo y la moda. Así tenemos en nuestro medio: la morenada, la kullahuada, tinku, kaluyos, tobas etc. que son definidas y estudiadas en el capítulo pertinente.

c. 1 CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA URBANA

- Tiene su origen en la música vernácula
- Pertenece a la tradición de los pueblos
- Es la necesidad expresiva del pueblo
- Su música y letra tiene autoría, existiendo algunas excepciones, muchas de ellas tienen partituras.
- Puede ser interpretada por músicos formados, también por aficionados.
- Son composiciones que guardan relación con la forma musical de los diferentes géneros, pudiendo tener texto o ser solamente instrumentada.
- Su temática es variada
- Su técnica es elemental; pero de melodía inspirada
- El acompañamiento y su ejecución estará adaptado a todos los instrumentos nacionales.
- Se ha desarrollado a la par de medios de comunicación masiva, logrando expandirse por todas las regiones tanto del país como en el extranjero.
- Su concepción y estructura confluye hacia el receptor: el pueblo

d. INSTRUMENTOS

Los instrumentos folklóricos nacionales que se utilizarán para la ejecución de la ópera serán:

d. a CHARANGO

Del vocablo americano: “charanga” que significa música de instrumentos metálicos y de “charanguero” que significa tosco, grosero, chapucero, mal hecho e imperfecto. Para el diccionario enciclopédico, charango significa, sonido estridente; en cambio para el Diccionario de Enciclopedia Americana es: una cosa pequeña y sin sentido.

El Charango proviene de la Vihuela de mano, instrumento de tamaño pequeño (agudo), mediano (normal) y grande (grave) de 5, 6, 7 cuerdas dobles.

El Charango es un cordófono compuesto de cinco cuerdas dobles, Laudes de mango, de caja o cáscara. De acuerdo a su construcción se clasifican en: Laukiado, Quirquincho, Armadillo y Tortuga, Laminado, etc. Por su temple clasifican en: Natural, Falso Natural, Potosino o Diablo, San Juan de KilaKila, Valle Grandino, Quinsa Temple, Walaycho.

d.b TARKA o ANATA

Su etimología proviene del aimara, “tarcaca” que significa voz ronca, enronquecer, terco, mal mandado, duro. También de “tarko” que es la madera blanca con la que se construía el instrumento en la región de Curahuara. Jesús Lara en su Diccionario Quechua, señala: “Taraca, Tarka: especie de clarinete fabricado de madera”. Para los nativos aimaras Tarka significa: cambio de voz del púber. Anata significa: carnaval.

La Tarka es un aerófono, instrumento de soplo. Flauta longitudinal, con canal de insuflación y orificios.

Es un instrumento compacto, elaborado en una sola pieza de madera. En toda su extensión está atravesada por un canal circular longitudinal. Tiene seis orificios en

su parte ventral. En la embocadura presenta una tapa o tarugo dentro del madero, el cual es colocado a presión; posee una especie de moldura que equivale a ser continuación del cuerpo de resonancia.

La Tarka es interpretada en el “Hallu Pacha” (tiempo de lluvia, en el calendario agrícola) en los meses de enero y febrero, coincidente con el carnaval, siendo protagonista principal en esta festividad. Se toca este instrumento como señal de agradecimiento por la cosecha obtenida. La Tarka está difundida en toda Bolivia, más aún ha sido llevada por diferentes grupos a diferentes países del mundo entero, por su particular sonoridad que se conoce con el nombre de “richas” (aimara) que es la descripción de sonido enronquecido, áspero o doble sonido, denominándolo en quechua: T´aras. La danza que se ejecuta con las Tarkas generalmente en “tropas” se denomina “Tarkeada”. Se clasifica por su tamaño en: Tayka, Malta y Tiple. Por su origen en: Tarka Potosina, Salinas, Curahuara y Ollara.

d.c MOHOCEÑO

Es un aerófono de soplo. Flauta tubular de pico con canal de insuflación, transversas y longitudinal con orificios.

Su nombre proviene de lugar de su procedencia: Mohoza cantón de Inquisivi provincia del departamento La Paz. Según los lugareños se originó en la revolución federal en 1899. Su música es alegre, singular, pentatónica, abarcando dos octavas, desde un agudo brillante a la nota más grave. La danza que acompaña a esta ejecución es la: “Mohoceñada” que se baila sobre todo en el carnaval, como tributo a la “Pachamama” como agradecimiento por la cosecha obtenida.

Se clasifica de acuerdo a su tamaño en: Erazo o Bajo, Requinto, Tiple, Chalwiri, Wara Octava, TaipiWara o Warani y Citeño.

3.1.3.2 GÉNEROS MUSICALES

Los géneros musicales que caracterizarán a la presente ópera serán:

a. Kullahuada

Es una danza pre colombina de origen aimara y mimética que representa a las hilanderas y tejedores. Se ha establecido que los reinos Kollas se dedicaban principalmente al pastoreo de llamas y alpacas y a la artesanía textil. Los etnohistoriadores han resaltado las actividades económicas, relevando la importancia del tejido en las relaciones sociales y de la reciprocidad entre los pueblos prehispánicos.

La difusión geográfica de la Kullahuada, está ligada al espacio ocupado por la población aimara de los reinos Kollas. En gran parte del altiplano especialmente las zonas aledañas al lago Titicaca.

a. 2. Estructura y Forma Musical

2.1. Introducción

Que generalmente es la parte B del tema, que se lo efectúa con el bajo

2.2. Cuerpo o Tema:

2.2.1. Constituye la parte A y consta de dieciséis compases. Que a su vez se subdivide:

2.2.1. a. Consta de ocho compases, el cual se repite una sola vez.

2.2.1. b. Consta de ocho compases que también se repite una sola vez.

2.2.2. Es el “estribillo”. Está construido en dieciséis compases, el cual es repetido en su integridad

La parte literal, cuando tiene, estará estructurado de dos estrofas, cada una de ellas de cuatro versos, generalmente octosilábico, teniendo la particularidad que,

se repetirán los dos versos de la primera estrofa, así también de la segunda sin cambiar la letra. El cuerpo B o estribillo, es el que se cantará en su integridad y también está estructurado en una estrofa de cuatro versos.

Su compás es de 2/4 y la “negra” tiene un valor de 90.

b. LA CUECA

1. Conceptualización

Tiene su aparición en el s. XVII, el Padre Labat vio bailar en Santo Domingo den 1698 que cita Pablo Garrido “la descripción de una danza africana que coincide en sus figuras y ritmos con la cueca.

José Zapiola (chileno) le da origen peruano, limeño.

Pablo Garrido, la etimología sería Zamba o Samba del idioma Bantú. Clueca: fase que hace la gallina después de poner los huevos y busca donde empollar con notable agresividad y arrogancia.

Zamba Clueca: se definiría como un baile donde la hembra defiende su postura frente al macho.

La cueca en Chile se asentó, después de la “Guerra del Pacífico” en 1879, por su parte, en el Perú cambio´ de nombre por la “Marinera” en honor a la Armada Peruana.

En la Zama Cueca, se entroncan tres culturas: la africana, la española y la americana.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define: Zamacueca, danza grotesca que se usa en Chile, en el Perú y otras partes de américa comúnmente entre indios, zambos o chuchumecos.

Rigoberto Paredes, en su libro “El Arte Folklórico en Bolivia” dice: la cueca deriva de la “Jota Aragonesa” o de otro baile español.

Valcárcel (peruano) nos dice: “...tiene que ver con la “Jota Aragonesa”; pero no deja el aporte indio, negroide. El indio mestizo hizo su aporte. Es una danza sincrética original, que retrata el hervor del mestizaje”

En las primeras décadas de nuestra república tuvo su apogeo. En s. XVIII era una danza de las clases mestizas, del pueblo que había luchado contra los españoles. La cueca emerge como una reacción frente a ellos, surge pletórica y popular, con autenticidad cultural americana.

Pasado el tiempo, los criollos asentados, forman su propia clase relegando a la cueca a las capas populares.

En Bolivia, país mestizo, la cueca la bailaban las clases medias populares y pobres que la tocaban, la cantaban y bailaban en fiestas populares como prestes, bautizos, cumpleaños, matrimonios, hasta en los funerales. Después de la guerra del Chaco, retoma el sitio dentro la sociedad boliviana y después del 1952 la “Chola” entra al Palacio de Gobierno para bailar la cueca.

2. Estructura o Forma Musical

2.1. Introducción: generalmente es de 8 compases, pudiendo en ocasiones llegar a 12.

2.2. Cuerpo: (Parte A)

2.2.1. A: es de 12 compases, si tiene parte literal, ésta estará construída de una estrofa de cuatro versos.

2.2.2 A': es similar en el aspecto musical a la anterior y la parte literal puede o no, cambiar de letra. Por lo tanto es también de doce compases.

2.3. B: Quimba: Consta de 12 compases, musicalmente es la parte melódica cadenciosa de la cueca. Su parte literal también estará compuesta en una estrofa de cuatro versos.

2.4. A: Zapateo, Jaleo (Re exposición de: A) consta de 12 compases, la música se hace mucho más fuerte y el ritmo cambia a dos negras.

La Cueca tiene un compás de 6/8. La “negra” equivale a 72 andante M.M., aunque la cueca tarijeña puede tener una variación de 82 M.M.

c. TAQUIRARI

1. Definición

Es un género musical, genuinamente indígena, de origen beniano y pandino. Éste último es más severo, conserva su origen selvático y un tanto más movido. Por su parte el citadino (cruceño) es más lento y más cadencioso.

2. Etimología

Proviene del vocablo moxeño: TAQUIRIQUIRE, que significa Flecha

3. Ritmo

Es Binario, de fórmula sincopada y de periodos repetidos en cada una de las dos o tres partes que la constituyen. Aflora también el sistema pentatonal, que es una muestra del sincretismo con la parte andina.

Suele practicarse su voz “cantante” o melódica en ambas claves: La Alta y la Grabe y las dos modalidades tonales: mayor y menor.

3. Estructura y Forma Musical

Introducción: Consta de un cuerpo y un estribillo el cual tiene ocho compases

Cuerpo o Tema: Está constituido de:

- Una parte A, complementada por una parte A´
- Una parte B, complementada por una parte B´

Estribillo: Que viene a ser la parte C del tema, también de ocho compases

Cada una de estas partes tiene ocho compases. Si tiene la parte literal, estará estructurada por una estrofa de cuatro versos, generalmente octosilábico.

Su compás generalmente es de 2/4, la “negra” equivale a 76 M.M. andante

d. KALUYO

Es un género musical “vallegrandino”, consta de cuatro versos octosilábicos o redondillas, más lento que el huayño y parecido al pasacalle.

1. Etimología

Proviene del aimara QALA: Piedra y de UYU: que significa Hueco. Aunque también significaría: Cerco de Piedras.

Es una composición de origen andino más propiamente, quechua, introducido a Vallegrande (Vallegrande es una de las quince provincias del departamento de Santa Cruz)

2. Descripción

El Kaluyo vallegrandino, es ágil en su cadencia y no poco abundante en sus recursos cromáticos.

Se caracteriza porque en las últimas notas de los compases pares (2, 4, 6, 8) son de mayor valor que las restantes. Estas notas hacen que se desdoblén sin afectar al compás ni la composición armónica o ser remplazadas por la cantidad equivalente de las notas de menor valor.

Esto hace que puedan adaptarse para el canto de modo exacto los periodos métricos de la copla: siete notas con la última larga, para el verso heptasilábico

de las que la última es aguda u ocho notas iguales para el verso octosilábico que termina en acento grave o llano.

3. Instrumento

El canto de las coplas del Kaluyo, es casi siempre acompañado por la guitarra, que es pulsada “Al Rasguño”, es decir haciendo correr las puntas de los dedos, más específicamente, con las uñas, sobre las seis cuerdas en conjunto y a la altura de los trastes inferiores del instrumento.

El temple de la guitarra es en Mi mayor. El término de ejecución se ajusta a la voz del cantor.

e. TINKU

En lo últimos años toda actividad cultural urbana se ha venido enriqueciendo con la presencia de la danza del “tinku”, llamando la atención por su característica singular que es el de la beligerancia y belicosidad, que se manifiesta en los enfrentamientos personales o “thinkunacuy” del norte de Potosí.

1. Etimología

La palabra Tinku, proviene del quechua que significa: pelea o encuentro.

2. Descripción

El Tinku, es la pelea de conjunto ente las comunidades o ayllus, coyunturalmente antagónicos protagonistas de este ritual milenario y ancestral.

Thinkunacuy, es la pelea entre pares, de dos en dos.

El objetivo de ambos es el encuentro traducido en una pelea corporal.

La pelea se efectúa en la plaza principal de la población o comunidad, bajo un rol previamente elaborado. Cada pelea dura, aproximadamente, entre veinte a treinta minutos, de acuerdo a la resistencia de cada contendor.

Esta práctica ancestral nace como una devoción mística a la “Pachamama” que, para recibir sus dones de prolijidad y abundancia del cultivo, es: ¡la abundancia de sangre!

3. Estructura y Forma Musical

3.1. Introducción

Generalmente de dieciséis compases, donde prevalece fundamentalmente la percusión (caja) o bombo.

3.2. Cuerpo

Pudiendo ser de veinticuatro o de treinta y dos compases, subdivididos en ocho compases

3.2.1. Parte A: cuando es de veinticuatro compases, los primeros dieciséis se caracterizan por tener la misma música (ocho cada uno); pero diferente texto (cuando lo tiene). Los últimos ocho compases, tiene la característica de tener diferente música y los últimos tres compases tendrán una ligadura, prolongando de esta manera la antepenúltima nota. Esta parte A, puede ser repetida hasta cuatro veces.

3.2.2. Parte B: Consta de los mismos compases que la parte A; pero con diferente música y texto. También se podrá repetir hasta cuatro veces.

Una vez finalizada la parte B del Tinku, se hará una re exposición de todo el tema, para finalizar con un particular grito de combate. El Tinku tiene un compás de 2/4 (2/8) y la “negra” equivale a 140 M.M.

f. YARAVÍ

1. Etimología

Yaraví proviene de la palabra “harawi” proveniente de las voces quechuas: “Hawai” o “Jarawi” que significa, poesía, canción o invención.

2. Descripción

El Yaraví es una canción eminentemente lírica de raíz quechua, cuya letra hace referencia esencialmente al amor entre un hombre y una mujer y muchas veces al amor no correspondido. Aunque también recoge en algunas regiones la temática bucólica descriptiva. Es una canción que no da lugar a la danza. El Yaraví, al transcurrir el tiempo, se ha ido “mestizando” siendo hoy un género de manifestación hispano-quechua que se interpreta tanto en el Perú, Bolivia, Argentina y el Ecuador con características propias.

El Yaraví es un poema construido con versos octosilábicos, algunas veces intercalados por versos pentasilábicos (pie quebrado) acompañado generalmente por la quena. Por su evolución y mestizaje es actualmente acompañado por cordófonos lo mismo que por el piano y en ocasiones por estudiantinas. El Yaraví por su carácter eminentemente lírico, ha entrado a formar parte del ritual religioso católico; pero sin perder su esencia indígena.

3. Forma Musical

El Yaraví es pentafónico, su melodía esta entre 30 y 40 MM por lo tanto es “moderato” “andante” o “lento”. Generalmente está compuesto en tono menor y en compases 2/4, 3/4 y 3/8. Su armonización está en base a la tónica, dominante, cuarta, tercera volviendo a la tónica. Excepcionalmente se modula de mayor a

menor o viceversa. Su acompañamiento en base a acordes arpegiados, bajos tonales y calderones.

g. TOBA

1. Etimología

La palabra “Toba” proviene del guaraní que quiere decir “frentones” ya que esta etnia tenía la costumbre de depilarse la frente; aunque ellos se denominan Q’om (hombre)

La etnia de los Tobas, conjuntamente los Chiriguanos, Maticos, Tapietes, Chaneses, Chorotis, Abipones y Guaycurúes, se asientan en la región del Chaco Central, entre los ríos Paraguay, Pilcomayo, y Bermejo pertenecientes a la Argentina, Bolivia y Paraguay en la región conocida como las “Llanuras de Manso”. Los Tobas, fueron grandes guerreros, respetados, temidos y mistificados por sus vecinos como también por el hombre blanco, ya que el sólo hecho de pronunciar su nombre, era sinónimo de fiereza, temor y respeto. Es una etnia eminentemente cazadora, su hábitat de caza era el “Chaco” palabra que deriva del quechua “Chacu” que significa “territorio de caza”. Los Tobas usaban arcos y flechas cuando tenían que enfrentar al enemigo, como también una “piedra redonda forrada con cuero, que arrojan a la cabeza de su enemigo. Por su fiereza, valentía, destreza en la guerra, cruel y físicamente impresionante se los denominó “los leones de la selva”. Tradicionalmente los cronistas relatan que fue el Inca Yupanqui al mando de sus tropas fracasó en la conquista de la zona oriental, por la enconada resistencia de las tribus que habitaban en esta región, quienes lo recibieron danzando acrobáticamente con saltos guerreros munidos de largas lanzas. Yupanqui impresionado por este hecho, la adopto como danza ceremonial de guerra.

2. Descripción

La danza de los Tobas, es una danza guerrera prehispánica que coreográficamente simula la acción guerrera y de caza. Lo característico de esta danza son los saltos que recrean las acciones de guerra haciendo que el espectador quede impresionado por su fuerza, valentía agilidad y agresividad. Asimismo en los lapsos que no efectúan dichos saltos, efectúan movimientos dando la impresión de estar en busca y acechando la presa de caza.

La danza de los Tobas se conoció por primera vez en el carnaval de Oruro a comienzos del s. XX cuando Tomás Cáceres y su hijo Donato fundan el 14 de enero de 1917 el conjunto “Tobas de la Zona Sur”, la vestimenta estaba compuesta por un turbante, ponchillo, pollerín y pañoleta. Portan tanto arcos con flechas como también lanzas. Actualmente algunos bloques de danzarines, mantienen esta tradicional vestimenta, mientras que otros danzan solamente con el pollerín, adornado muchas veces con plumas, lo mismo que unas especies de tobilleras y brazaletes, confeccionados del mismo material, algunos danzan descalzos, otros con ojotas hechas de cuero y los más con zapatillas de lona. También se han incorporado los “Brujos” o “Chamanes” denominados: Piogonak, Dannangayk y el Konangayk. Desde 1968 hace su ingreso la mujer dentro de la danza, al no existir referente de su vestimenta, adopta la vestimenta del “Piel Roja Norteamericano”. La mujer aporta a la danza su alegría, belleza y sensualidad.

3. Forma Musical

El Toba, está compuesto en doce compases. Su estructura está dividida en cuatro compases, diferenciándose musicalmente cada uno (A, B, y C). La música es monótona y repetitiva, así cuatro compases se pueden repetir “ad libitum”. La melodía está escrita en tono menor, en compás 2/4, haciendo hincapié en los cambios después de cuatro compases, ya que esto indica que también se tiene que cambiar la coreografía. En cuanto a esta última los pasos que ejecutan se denominan “Bolívar”, “Camba”, “Chuku-Chuku”, “Cruzado” y el “Borrachito” como

también forman una figura denominada “Estrella”. La música está interpretada por una tropa de quenistas que le dan un matiz selvícola; aunque en la actualidad son las bandas tradicionales de músicos quienes acompañan a los danzantes de Toba.

h. MORENADA

1. Etimología

Morenada es la adjetivación del sustantivo “moreno”. Este hecho se suscita por la incorporación al folklore boliviano de las danzas prehispánicas ya miméticas, zoomórficas, imitativas, etc. que se efectuaban en nuestro territorio como la danza del Kullahua se conoce como Kullahuada, del Llamero como Llamerada, de los Diablos, como Diablada, etc. Estos neologismos se deben al hablar popular, por lo tanto son incorporados dentro de nuestro léxico cotidiano, lo que implica que esta adjetivación puede conllevar a una distorsión investigativa dentro de la etnografía y el folklore.

La Danza de la Morenada, es y ha sido estudiada por muchos investigadores, los cuales desde su óptica han aportado al conocimiento de la misma, desde su origen hasta la transformación de la danza como tal.

El origen de esta danza, está en discusión, unos le dan como origen al sufrimiento del esclavo negro en la época de la Colonia, que era transportado a las minas de Potosí y de Oruro, relacionando la vestimenta a los toneles donde estos esclavos pisaban la uva. Lo mismo que el sonido de las matracas asociándolos al ruido de las cadenas con los que sujetaban a dichos esclavos. Otros le dan un origen circunlacustre al Lago Titicaca por el sincretismo de las fiestas religiosas aimaras y católicas, fundamentalmente la fiesta de la virgen de la Candelaria, atribuyéndole a Taraqu, pueblo que se encuentra en la Provincia Ingavi de La Paz como la “cuna de la Morenada”

También otros señalan que la Morenada es una danza ritual de ofrenda a los dioses lacustres que practicaban las primeras comunidades asentadas en esta región. Morenada es la adjetivación de “moreno” es la atribución del color de la piel para unos de la raza negra; pero actualmente se está obviando aquello porque los primeros españoles que llegaron a esta parte del continente, vieron que el color de la piel de los nativos, era diferente al de ellos por lo que los calificaron como morenos, como ocurrió en Norte América que a los nativos les pusieron el nombre de “Pieles Rojas” y recíprocamente ellos los llamaron “caras pálidas”

2. Descripción

La Danza de la Morenada, si bien para algunos investigadores en un principio fue una danza ritual, o para otros una danza de encuentro “Taypi” de las comunidades Arasaya y Masaya, hoy sobre todo en el área urbana, se ha venido a constituir en una danza de poder económico, prestigio, ostentación y sensualidad de ciertos grupos sociales. La estructura, en Tarahuá está dada por: el Cabeza, Achachi T’usku-T’isku, Ángel, Diablitos, Guías, Tras Guías, Mala Guía y Ch’uli, difiere de la estructura urbana, ya que esta se conforma por “Bloques” individualizados así tenemos: encabezan el bloque de las señoras de polleras, en la primera fila van las “guías” quienes van cambiando los pasos coreográficos. El “bloque de señoras de pollera” visten, generalmente, polleras, mantas, sombrero y chaquetillas del mismo color y uniformadas ostentando joyas como el topo, tresillo, faluchos y anillos de oro, aunque actualmente lucen joyas de fantasía. Después del este bloque, vienen los “Pasantes, Prestes o Cabezas” que son generalmente pareja de esposos, pudiendo ser uno o varios, de acuerdo a la fraternidad, quienes se encargan de realizar y organizar los “convites”, “ensayos” y la fiesta mayor denominada “preste”. Tras de ellos viene la “primera Banda musical” y tras la banda vienen los “Bloques Especiales” quienes tienen una vestimenta totalmente diferente al resto de la fraternidad, quienes hacen gala de ritmo, pasos, coreografía y sensualidad. Estos “Bloques” son en su mayoría invitados y pueden bailar en diferentes fraternidades. Posteriormente viene el “Bloque de Varones”, este bloque

es encabezado por su “guía” quien es el que enseñará, en un tiempo previo, los pasos que han sido creados por éste, para la fraternidad, los nombres de estos guías pasan a la posteridad como: Achachi Galán, Gran Achachi, Achachi Chupón, etc. Tras el guía viene la primera fila de “Guías Varones” quienes ejecutan conjuntamente el Achachi Guía los pasos para que sigan todos los demás componentes del bloque de varones. A éstos se los denomina “Tropa de Morenos” quienes por su vestimenta se lo denominan: Barrilitos, Moreno Antiguo, Moderno, Pollerín, etc. Tras la Tropa de Morenos viene el “Bloque de Achachis” por delante de ellos están las “figuras” mujeres que hacen gala de su belleza y sensualidad al bailar. Posteriormente está la “Segunda Banda” de Músicos” y tras ellos también pueden estar otros “Bloques Especiales” como el de las “Cholas Antiguas”, etc.

La vestimenta de las mujeres es el de la “Chola Paceña”: Sombrero “Borsalino”, Manta, Pollera, Chaquetilla, Medias Nylon y “Calzados de Cholita”; todas ostentan joyas como: Cadenas de Oro de Sombrero, Faluchos, Tresillo, Anillos, y Esclavas. Los hombres están ataviados con los trajes de moreno: Sombrero de latón, que porta plumas de colores que distingue a su fraternidad, careta que tiene los rasgos “negroides” exagerados, sobre todo la boca, nariz y ojos. Peluca blanca y Pipa, Chaquetilla primorosamente bordada con piedras de fantasía, haciendo juego con el Pollerín, Brazaletes que tiene adornos y perlas. Guantes de color blanco, Buzo del color de la fraternidad y por último los “Botines de Moreno”.

3. Forma Musical

La música de la Danza de la Morenada, es básicamente una “marcha lenta cadenciosa” compuesta en veinticuatro compases, estructurado cada ocho compases, con diferente melodía cada uno de éstos. Tiene una parte A, B y C. La parte C, viene a constituir el “estribillo” que es generalmente interpretado por los barítonos, trombones, bajos y tubas, los restantes dieciséis compases son interpretados por las trompetas con el acompañamiento de los otros instrumentos

mencionados. El ritmo es llevado tanto por los bombos y platillos a contra punto, dándole ese carácter marcial lento y cadencioso. Está compuesto en compás 2/4 en su generalidad en tono menor y 75 MM. La letra es alusiva al amor y decepciones, como también a diferentes regiones, pueblos y comunidades. Muchas fraternidades contratan a músicos y compositores para que compongan morenadas alusivas a esa fraternidad, quedando registradas algunas de ellas, como temas exclusivos.

3.1.3.2. GÉNERO LITERARIO

La parte literaria, está basada en el poema dramático escrito por el proyectista de la presente investigación.

La obra dramática: Hecúbica y Priámico está ambientada en la “Guerra de Troya”, específicamente en el palacio donde se desarrollan todos los hechos. Es un relato del porqué de la cruenta guerra, su desenlace fatídico, el sufrimiento lacerante de Hécuba y Príamo al ver morir a todos sus hijos y nieto en el caso particular de Hécuba, la muerte del propio Príamo en brazos de su esposa y termina la obra en el reparto como esclavas, de la propia Hécuba, como también de las hijas y nueras que efectuaron los griegos como vencedores.

La tragedia está escrita en estrofas y en cuartetos, cada verso estará construido en endecasílabos, en rima pareada y en serventesio, (El serventesio es una estrofa compuesta de cuatro versos endecasílabos, con heptasílabos, de rima consonante y alternada (ABAB). Su nombre procede del provenzal, ya que en la lírica trovadoresca se empleaba esta estrofa para la composición satírica denominada sirventés).

Existirán partes en la que se recurrirá a la estrofa “sáfica” (es una estrofa mixta compuesta por tres versos endecasílabos sáficos y un cuarto pentasílabo. Fue creada por Safo de Lesbos, poetisa de la Antigua Grecia) como también

al verso “alejandrino”(es el verso de catorce sílabas métricas compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas) para dar un realce singular a la misma obra dramática, rescatando este tipo de composición poética y enriquecida con figuras literarias.

El libreto, guarda entera relación con el texto original, adaptado expresamente para la Opus Primum.

Score

HECÚBICA y PRIÁMICO

Ópera

LUIS AYLLÓN M.

OBERTURA

Lento

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trombone

Tuba

Timbales

Percussion

Triangle

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Counter-Tenor

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Double Bass

HECÚBICA y PRIÁMICO

2

Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
Cten.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

HECÚBICA y PRIÁMICO

3

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Togl.
S1
S2
Mezzo 1
Mezzo 2
T1
T2
T3
B
Cten.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for the following instruments and voices:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Bass Clarinet (B♭ Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn (Hn.)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timb.)
- Percussion (Perc.)
- Trigon (Trgl.)
- Soprano 1 (S 1)
- Soprano 2 (S 2)
- Mezzo 1
- Mezzo 2
- Tenor 1 (T 1)
- Tenor 2 (T 2)
- Tenor 3 (T 3)
- Bass (B)
- Contralto/Tenore (CTen.)
- Violin 1 (Vln. 1)
- Violin 2 (Vln. 2)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (D.B.)

The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *pp*).

HECÚBICA y PRIÁMICO

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

6 ca HECÚBICA y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
Cten.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

CUECA HECÚBICA y PRIÁMICO

7

Fl. ⁶⁵ *piano andro*

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hrn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ⁶⁵

Perc. ⁶⁵

Tgl.

S 1 ⁶⁵

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1 ⁶⁵

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. 1 ⁶⁵

Vln. 2

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA y PRIÁMICO

musical score for HE CÚBICA y PRIÁMICO, featuring various instruments and vocal parts. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Gong (Tgl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (B), Contralto (C.Ten.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

The score is divided into two main sections: **HECÚBICA y PRIÁMICO** and **CHARANGO**. The **HECÚBICA y PRIÁMICO** section includes a **poli** marking above the Flute part. The **CHARANGO** section is marked above the Contralto part. The score is written in a key signature of one flat (B♭) and a time signature of 6/8. The Flute part begins with a **poli** marking and a melodic line. The Bassoon part has a complex rhythmic pattern. The Charango part features a rhythmic accompaniment. The vocal parts (Soprano, Mezzo, Tenor, Bass) are mostly silent in this section.

Musical score for orchestra and voices, measures 121-130. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Bb Trumpet 1 (Bb Tpt. 1), Bb Trumpet 2 (Bb Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Trigon (Tgrl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (B), Contralto (Cten.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is in 3/4 time and features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings.

10 Casandra HECÚBICA y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
C.Ten.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

HECÚBICA y PRIÁMICO

11

FL
Ob.
Bb Cl.
Bsn.
Hn.
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B
C.Ten.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
D.B.

The musical score for page 12 of 'HECÚBICA y PRIÁMICO' features the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Melodic line with sixteenth-note patterns.
- Ob. (Oboe):** Rested.
- B. Cl. (Clarinet):** Rested.
- Bsn. (Bassoon):** Rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.
- Hn. (Horn):** Melodic line with sixteenth-note patterns.
- B. Tpt. 1 & 2 (Trumpets):** Rested.
- Tbn. (Trombone):** Rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.
- Tuba:** Rested.
- Timb. (Timpani):** Rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.
- Perc. (Percussion):** Rhythmic accompaniment with sixteenth-note patterns.
- Tgl. (Gong):** Rested.
- S. 1 & 2 (Violins):** Rested.
- Mezzo 1 & 2 (Mezzosoprano):** Rested.
- T. 1, 2, 3 (Violas):** Rested.
- B. (Cello):** Rested.
- CTen. (Double Bass):** Rested.
- Vln. 1 & 2 (Violins):** Rested.
- Vla. (Viola):** Rested.
- Vc. (Cello):** Rested.
- D.B. (Double Bass):** Rested.

Score

HECÚBICA y PRIÁMICO

Ópera

LUIS AYLLÓN M.

Priamo
Yarabi $\text{♩} = 65$

Flute

Oboe

Clarinet in E

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trombone

Tuba

Timbales

Percussion

Triangle

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Cu an ta des dicha ype sar mi al maem bar go vien doa mie dad es tain fa me a tro ci daü que mi pri mo ge ni to Hec tor cual car ga sea a rras tra do por A

pizz.

©Luis Ayllón

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

les sin piedad De los tales sujeta do e i ner te va pu lea do con tra el te rre noi ner me el em ble

arco pizz.

Hécuba HECÚBICA y PRIÁMICO

3

FL
Ob.
E. CL.
Bsn.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

en tien do tu do lor e res su pa dre. pe ro noes com pa ra ble al la ce ran te do lor que sien to co mo ma dre...
ma de l lón es ul tra ja do

Fl.
Ob.
E♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Trgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

es te su frí mien to es muy des ga ran te _____ La mu jer en su vien tre a cu na el a mor _____ al hi jo den tro de u na lo sien te cre cer _____ des pues de

FL. ⁵²

Ob.

Cl. ⁵²

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ⁵²

Perc. ⁵²

Trgl.

S 1 ⁵²

S 2

Mezzo 1 ⁵²
es pe rar dur vi da con do lor la mu jer se rea li za con un bi jo al na cer En u na ma dre hay u na pro fun da he ri da

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. I ⁵²

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

64

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

64

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

64

Timb.

64

Perc.

Trgl.

64

S. 1

S. 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T. 1

T. 2

T. 3

B.

CTen.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

vien do aun hi jo muer to y des pro te gi do con él se nos va la vi da sen tí se im po ten te al ver lo ven ci do

HECÚBICA y PRIÁMICO
PARIS
KULLAHUADA $\text{♩} = 95$

7

Musical score for orchestra and vocal soloist, measures 77-95. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), E-flat Clarinet (E♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Tgl.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The vocal soloist part (S 1) is also present. The score is in 3/4 time with a tempo of 95 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The lyrics for the vocal soloist are: "No es cul pa miá que su ce da to do es to es el sig nio deal gu no de los dío ses yo no pe dí a He".

Priamo

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ca san dra que A po lo te con fi ri o la pro fe si a co mouñ don di

le na esun de mues to re pe tí re jun to a Eo loa vo ces.

pizz.

HECÚBICA y PRIÁMICO

9
CASANDRA
TAQUIRARI ♩ = 80

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Ze us dio un a ga

nos por que es ta des gra cia se di o so bre nos tro pue blo co mo un bal don

arco

FL

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pe jo ru ga sa jar los in vi toa si a los dios con gro car los la Día cor día es clu yo por su vi le za a si mis mo sus tu cia y su ti le za Vi la na so bre la me sa muy ti fa na

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

con la le yen da pa ra la más be lla co lo có u na a pe ti to sa man za na las dí o sas se dí s pu ta ron por e lla re cu rrie ron a Ze us oír su sen ten cia pre cau te lan do la paz y so cie go

FL

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S I

S 2

Mezzo I

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— a dic tar sen ten cia me nie go — Bus quen en tre los mor ta les un ju ez pa ra que pro nun ciam fa lloy los die re to das a ca ta ran por no ser so e z se rá co mo yo mis mo di je re —

HECÚBICA y PRIÁMICO

PARIS
KULLAHUADA ♩ = 95

FL
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Por ser el más gar bo so mee li gie ron las dío sas glo ría y fá ma me ofre cie ron Afro dí ta la mu

HECÚBICA y PRIÁMICO
HÉCUBA

YARABI $\text{♩} = 65$

FL

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

a tí Pa ris queel cie lo te ben di jo con ga llar di a a tí Pa ris queel cie lo te ben di jo

jer más her mo sa _me o fre cio y yo le di la fru ta pre cio sa

Musical score for orchestra and voices, measures 172-181. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Tgl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (B), Cymbal (CTen.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Lyrics for Mezzo 1 and Mezzo 2:

con ga llar di a y ve nus tez va ro ni il que ha yas si do el ju ez lo te ni as en tre si jo A fro di ta te dio lo que qui cis te

Fl.
Ob.
E. Cl.
Bsa.
Hn.
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Trgl.
S. 1
S. 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T. 1
T. 2
T. 3
B.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

— a He le na dees Par ta nos__ tra jis te — mi ra con tu en gre i mien to__ lo quahí cis te la muer te de los tu yos__ con se guis te__

HECÚBICA y PRIÁMICO
ANDRÓMACA
CUECA = 82

17

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- E♭ Clarinet (E♭ Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn (Hn.)
- B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1)
- B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timb.)
- Percussion (Perc.)
- Tam-tam (Tgl.)
- Soprano 1 (S 1)
- Soprano 2 (S 2)
- Mezzo-soprano 1 (Mezzo 1)
- Mezzo-soprano 2 (Mezzo 2)
- Tenors 1, 2, and 3 (T 1, T 2, T 3)
- Bass (B)
- Contralto (Cten.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (D.B.)

The score includes a vocal line for Mezzo 2 with the following lyrics: "De que sir ve a Pa ris re cri mi nar _____ Héc tor fue a da lid en to da ba ta lla _____ des pués de ti Él i ba a re i nar _____".

208

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

208

Timb.

Perc.

Trgl.

208

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

208

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— es a ras tra do — por nues tra mu ra lla — su cuer po es man ci lla do y pro fa na do — mi es po so a ma do en lu gar de ser lo a do —

The image shows a page of a musical score for 'HECÚBICA y PRIÁMICO'. It features a full orchestral and vocal ensemble. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpets (B♭ Tpt. 1 and 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Trgl.), Soprano (S 1 and S 2), Mezzosoprano (Mezzo 1 and 2), Tenors (T 1, T 2, T 3), Bass (B.), Contralto (Cten.), Violins (Vln. I and II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The vocal parts have lyrics in Spanish. The score is marked with '208' at the beginning of several staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The vocal line includes the lyrics: '— es a ras tra do — por nues tra mu ra lla — su cuer po es man ci lla do y pro fa na do — mi es po so a ma do en lu gar de ser lo a do —'.

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

220

229

El com ba tio con tra to do e ne mi go de los Tro ya nos el más te mi do

20 PRÍAMO

HECÚBICA y PRÍAMICO

Varabi $\text{♩} = 65$

FL

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Co mo pa a dre no ven que estoy su frien do al ver es toes toy por den tro mu rien do de que sir ve de ten tar to do el po de er y ser im po ten te an te

pizz.

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

... ri in pro ce der... Lo juz ga rá al pro poA qui les la his to ria dio ses del O lun po en que os he o fen di do pa ra que meim pon gan

FL

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

es te cas ti go Al cam pa men to deA qui les i re e me en tre gue a mi hi jo le su pli ca ré e dar le hon ro sas e xe quas le si re e por su cuer

CUECA = 82

Musical score for orchestra and voices, measures 270-279. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (E♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Tgl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo-soprano 1 (Mezzo 1), Mezzo-soprano 2 (Mezzo 2), Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (B), Cello/Double Bass (Cten.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Lyrics for the Bass part (B):
po an te él _____ me pos tra te _____
Pa dre mí o an to el grie go _____ ve con pon ti

283

Fl.

Ob.

Ev. Cl.

Bsn.

283

Hn.

B♭-Tpt. 1

B♭-Tpt. 2

Tbn.

Tuba

283

Timb.

283

Perc.

Trgl.

283

S. 1

S. 2

Mezzo 1

Mezzo 2

tud ___ pa ra un hom bre noe xis te ma yor vir tud ___ que él de ofren dar su vi da en la con tien da ___ co mo héro e mi a ma do alHa des cien da ___ Se fue el hé roe su pre mo

T. 1

T. 2

T. 3

B.

C.Ten.

283

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Fl.
Ob.
E. Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Togl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

de maes trahis to ri a Pla tón y Per sé fo ne vean su gloria Asti nax maes trohi jo pobre cri a tu ri cre ce rá sin pa dre cuam ta a mar gu ra

CASANDRA
TAQUIRARI $\text{♩} = 80$

Fl.
Ob.
E-Cl.
Bsn.
Hn.
B-Tpt. 1
B-Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Trgl.
S1
S2
Mezzo 1
Mezzo 2
T1
T2
T3
B.
CTen.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Cui da te pa dre la tris te saes mu cha mis her ma nos mu rie ron en la lu cha U li ses yA qui les les die ron muer te tus vís ta gos su fie ron igu al suer te

FL. ²¹⁸

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ²¹⁸

Perc. ²¹⁸

Tgl. ²¹⁸

S 1 ²¹⁸

S 2

Mezzo 1 ²¹⁸
Un do lor ___ por fín do me haz pro du ci do un can den te hie ro co ro e mien tra fú mi co ra zón ___ de ma dre es tà muy he ri do sa ber muer tos a mis hi jos ___ me da fú ___

Mezzo 2

T 1 ²¹⁸

T 2 ²¹⁸

T 3 ²¹⁸

B.

CTen. ²¹⁸

Vln. I ²¹⁸

Vln. II ²¹⁸

Vla. ²¹⁸

Vc. ²¹⁸

D.B. ²¹⁸

Fl. ²⁵⁶

Ob.

Cl. ²⁵⁶

Bsn.

Ha. ²⁵⁶

B-Tpt. 1 ²⁵⁶

B-Tpt. 2 ²⁵⁶

Tbn.

Tuba

Timb. ²⁵⁶

Perc. ²⁵⁶

Trgl.

S 1 ²⁵⁶

S 2

Mezzo 1 ²⁵⁶

Mezzo 2 ²⁵⁶

T 1 ²⁵⁶

T 2 ²⁵⁶

T 3 ²⁵⁶

B ²⁵⁶

CTen. ²⁵⁶

Vln. I ²⁵⁶

Vln. II ²⁵⁶

Vla. ²⁵⁶

Vc. ²⁵⁶

D.B. ²⁵⁶

— Pa ra que ser en hi jos tan pro li ja si ha brás de ver los po el e ne mien to no cre o que so por te u na ma dre in mor tal no pue do ex pre sar to do es te sen ti

334

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mien to es ho rri ble y no es dig no de u na mor tal Los di o ses que ran que de u na bue na vez la cui ta a ca bey es ta ho ra mal ha da da que mas tros hi jos

Fl. ³⁴¹

Ob.

Cl. ³⁴¹

Bsn.

Hn. ³⁴¹

B-Tpt. 1 ³⁴¹

B-Tpt. 2 ³⁴¹

Tbn.

Tuba

Timb. ³⁴¹

Perc. ³⁴¹

Trgl. ³⁴¹

S 1 ³⁴¹

S 2 ³⁴¹

Mezzo 1 ³⁴¹
ve len_ ni es tra ve jer_ y de ni e tos es ta al co ba col ma da Pe ren ne se rá el gran dor tro ya no que no se pier da nues tras tir pe anhe

Mezzo 2 ³⁴¹

T 1 ³⁴¹

T 2 ³⁴¹

T 3 ³⁴¹

B ³⁴¹

CTen. ³⁴¹

Vln. I ³⁴¹

Vln. II ³⁴¹

Vla. ³⁴¹

Vc. ³⁴¹

D.B. ³⁴¹

HECÚBICA y PRIÁMICO

PRIÁMO

FL. ²⁴⁸

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hrn. ²⁴⁸

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ²⁴⁸

Perc. ²⁴⁸

Tgl.

S 1 ²⁴⁸

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

C.Ten. ²⁴⁸

Vln. I ²⁴⁸

Vln. II ²⁴⁸

Vla.

Vc. ²⁴⁸

D.B.

lo se re mos el es plen dor del hu ma no cuan do los grie gos de jen nues tro sue lo

Pa ris en que ho ra a cúa ga a He le na vis to _____ el so frir a mues tro

FL.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pue blo tra jis te _____ es te pa de ci mien to es tien tus ma nos co mo la san gre re al de tus her ma nos Qui zá o tra hu bie se si do

FL

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mes tra suer te... si Me ne la o tchu bie se di do muer te... en con bu te cuer pou cuer po en fen tas te ya ven ci do... a A fio di ta su pli cas te... c lla u fi na

358

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

358

Timb.

358

Perc.

Tggl.

358

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

te lle vó pres ta men te _____ rom pien do nues troa cuer doa bier ta men te tú Pa ris es ta ri as glo ri fí ca do _____ es ta cru en ta gue rra ha bría a ter mí na do _____

CTen.

358

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Mar cha ré rau doel cam pu men to grie go cuan do Héc tor es te aquí ten dre so et e go al pun to que A po lo de ja de alum bear

HECÚBICA y PRIÁMICO

HÉCUBA
Yarabí ♩=65

FL

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

no va yas es po so mi o te lo rue go cual quier grie go para ser re cor da do

se rá el tiem po pre ci so de mar char

397

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

397

Timb.

397

Perc.

Tgl.

397

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

397

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

tu sin que irá re gar por el sue lo con tu muer te a hir de ar de haber te da do

PARIS
KULLAHUADA $\text{♩} = 95$

419

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

419

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

419

Timb.

419

Perc.

Trgl.

419

S1

S2

Mezzo 1

Mezzo 2

T1

T2

T3

B.

C.Ten.

419

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Me jor es u na tre gua con ve nír _____ un cuan tío so res ca tea Aquí les daré _____ a su cam pa men to noten drías que ir _____ el cuer po deHéc tor _____ por o ro can je ar le

420

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

420

Timb.

420

Perc.

Tgl.

420

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

420

Cten.

Héc tor a no so tros nos__ pro te gíó__ los gríe gos en com ba te a El le te mie ron__ se llos has ta sus na ves__ per sí guió__ mu chos ba jo su es pa da pe re cie ron__ A qui les

420

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA y PRIÁMICO
CASANDRA
TAQUIRARI ♩ = 80

431

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Vi en estos diez a ños de cru el con tien da re hu yó el hi jo de Té tis com ba tir por Bri scida le o fre ci e ron en mien da

el com ba te re to mó por la muer te de Pa tro clo vol vió

Fl.
Ob.
E. Cl.
Bsn.
Hn.
Bb Tpt. 1
Bb Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tigl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B.
CTen.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

no obs tan toa que llo a na die qui so o ir La muer te de su a mi go hi zo ce de er su or gu llo y de sig nio que le po sas ha el a mor fi li allo im pul so a vol que a Pa tro cña

ANDRÓMACA
HECÚBICA y PRIÁMICO
CUECA = 82

453

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

453

Ha.

B-Tpt. 1

B-Tpt. 2

Tbn.

Tuba

453

Timb.

453

Perc.

Trgl.

453

S 1
qui les pro fe sa a ha

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2
Cual el de sig nio que pe sa so bre Él _____ to dos sa be mos que es in vul ne ra ble hay u na for ma de dar le muer te aquél _____ que cau so u na pér di

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

453

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

265

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

265

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

265

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

265

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

da i re pa ra ble si así fue re in cul ca re la ven gan za en mi hi jo por la muer te de su pa dre se rá el sus ten to que mu tra es pe ran za por su orfan

CASANDRA
TAQUIRARI $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S1

S2

Mezzo 1

Mezzo 2

T1

T2

T3

B.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Té tis la dío sa del mar lo con si bió Á tro pos Lá que sis y Clo tu vio

dad y viu dez de su ma dre

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

el des ti no de A qui les pre gun to la res pue ta a la dío sa a sus to Las Par cas con des dén le con tes ta ron su vi da sín glo ria lar ga se rá si la glo ria al can sa cor ta se

498

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

498

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

498

Timb.

498

Perc.

Trgl.

498

S 1
rí fue esa la sen ten cia que for mu la ron Ne o na to den Es ti gia lo su mer gio sus a guas lo hi cie ron in vul ne ra ble de sus tu lo nes cui dón do lo asíó

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

498

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA y PRIÁMICO
PARIS

47

KULLAHUADA ♩ = 95

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— el cal é neo es el lu gar val ne ra a ble —

El a estu gue rra no qui so ve nir no qui so encon tra mus tra com ba tir por queñ toon ces has ta Tro ya ví no

FL

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Su ma dre le pi dio que no vi nie se con Li có me des e hí jas es tu

dan do muer tea no so tros nos mez qui no

Musical score for orchestra and vocal soloist, measures 512-521. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Clarinet (E. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trombones (Bb Tpt. 1, Bb Tpt. 2, Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Tigl.), Soprano Soloist (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenors 1, 2, and 3 (T 1, T 2, T 3), Bass (B), Contralto (CTen.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Lyrics for S 1:
vie se na ró lo que las Par cas pre di je ron lar ga vi da en lagüe ra no le die ron Con glo ria y fa ma yho nie to do hom bre sue fia con es to y la güe ra lo emi te ce to do va

52

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

52

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

52

Timb.

52

Perc.

Trgl.

52

S 1
ron con tras cen der seem pe fa ga nar u na con tien da loen va ne ce... A qui les le gus ta ser a da lid so bre vi vi ra sí en do in Vul ne ra ble... com na le có mo arie te en

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

C Ten.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

553

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

553

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

553

Timb.

Perc.

Tgl.

553

S 1
es ta líd _____ pron to su si no se rá i nal te ra ble _____

S 2
Por te ner lo

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

553

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

566

Fl.

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

es la muer te bien ve ni da es tar con él se ría un su e ño con suer te por por él cual quie ra o fren da ri a

HECÚBICA y PRIÁMICO

CASANDRA

53

TAQUIRARI ♩ = 80

FL. 578

Ob.

Cl. 578

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. 578

Perc. 578

Trgl.

S. 1 578

S. 2 578

Mezzo 1

Mezzo 2

T. 1

T. 2

T. 3

B.

Cten.

Vln. I 578

Vln. II 578

Vla.

Vc.

D.B.

No 'pre sa guies tu muer te que ri daber ma na lo que anhe las se te pue de
su vi da da es un rey un se mi dios ga llar doy fuer te

PRÍAMO

Yarabi ♩ = 65

590

Fl.

Ob.

E Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— cum plir — la Par ca oye y ma ña na — te re ca ma — sies tu si no a — si pue des mo — rir

Pon gan en un ca ro o ro pe plos co pas — — — — — tam bién tú ni cas

pizz.

602

Fl.

Ob.

E♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

es te ob se quia A qui lev... i ré a en tre ga ar

602

arco

602

Mi hi jo no seen con tra rá pu tre fic to

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

614

Fl.

Ob.

Es. Cl.

Bsn.

614

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

614

Timb.

614

Perc.

Tgl.

614

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

614

CTen.

614

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

A Héc tor A po lo

a Ze us le pi do lo con ser vein tac to en gan chen mi ca rooi ré con mi ral do en todo ins tan te se rá mi res pal do

625

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S1

S2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

loha hecho im putres ci ble mi herma no fue en exe so de su a gra do con ser va asi un ca rac ter im pu tri ble con a cei tey per fu me es ta im preg na do

Ca san dra hi ja queA

635
Fl.
Ob.
E. Cl.
Bsn.
635
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
635
Timb.
635
Perc.
Tgl.
635
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
B
CTen.
635
Vln. I
Vln. II
Vla.
Ve.
D.B.

po lo esta con ti go pí de le___ lo guar de___ del e ne mi go se a su___ co me ti do pro pi cio es pe ro trái ga ami prí mo gé ni to

CASANDRA
TAQUIRARI $\text{♩} = 80$

HECÚBICA y PRIÁMICO

FL. $\text{♩} = 80$

Ob.

E. Cl.

Bsn.

Hn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1
Ve o a Her mes por los dí os se le fue en car ga do pro te ger a mi pa dre de no da do al bas tión grie go Hip nos lo hiza so liz Po li xe na y mi pa dre

S 2

Mezzo 1
eso que ro

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

657

Fl.

Ob.

E-Cl.

Bsn.

657

Hn.

B- Tpt. 1

B- Tpt. 2

Tbn.

Tuba

657

Timb.

657

Perc.

Trgl.

657

S 1
van en paz

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

B

CTen.

657

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Score

HECÚBICA Y PRIÁMICO

ÓPERA
Acto II

LUIS AYLLÓN M.

PRIÁMO
Varrabi ♩ = 65

Flute
Oboe
Clarinet in Bb
Bassoon
Horn in F
Trumpet in Bb 1
Trumpet in Bb 2
Trombone
Tuba
Timbales
Percussion
Triangle
Soprano 1
Soprano 2
Mezzo-Soprano 1
Mezzo-Soprano 2
Tenor 1
Tenor 2
Tenor 3
Baritone
Counter-Tenor
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

Es po sa mi a el pro pio Her mes nos pro te gi o que Héc tor es te en tre nos no nos pri vo o ya fren te aA qui les me pos tre de lí no jos

pizz. *pizz.*

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

me a bra ce a sus pi es do le vio en mis o jos A cuér da te de tu padre al ver me a cuér da te le di É! lo a tu su er le a cuér da te que es fe

HECÚBICA Y PRIÁMICO

3

28

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hrn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

28

Timb.

28

Perc.

Trgl.

28

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

luz al sa ber te el que la Par ca no trun có tu vi da Soy el más des di cha do en tre los hom bres ni Pro me te o su fro es lo por los hom bres A

C.Ten.

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

res pa ra la glo ria de al gu nos hom bres a mu chos de mis lí jos me a rre bu to pe ro el do ñe que me co rro e por den tros por Héc ter a quién en a cía go en cuen tro

pizz.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

55

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

55

Timb.

55

Perc.

Tgl.

55

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

le dis te muer tu in val ne ra ble lu cien te a mi pri mo gé ni to el más va lien tu ven go su pli can tye an gas tía do por el cuer po de mi hi jo a

C.Ten.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

pizz.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ma do se trai goob se quito en o ro e in dal men so un ca rro lle no pa ra tu con ten to. Ja más un pa dre tu vo queha mi llar se an ten fi lo ho mi ci da y pos

HECÚBICA Y PRÍAMICO
AQUILES

7

83

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Le ván t te dí vo Pri a mo li ge ro co moo sas te ve nír per que sen de ro an te quien sus li

trar se un pa dre al pro pio seín mo la ri a

arco

FL

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

jo se gó has ve ni do me pre gan to A qui les muy sor pren di do Pri a mo el quea Tro ya pu so en lo más al to que to do el mun do en vi die su gran re sal to

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 Tbn.
 Tuba
 Timb.
 Perc.
 Tngl.
 S 1
 S 2
 Mezzo 1
 Mezzo 2
 T 1
 T 2
 T 3
 Bar.
 C.Ten.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 D.B.

aho ram si no a cia go se te au go ra tu rei no chi hos per de ras con pre mu ra De los do ses an te mi Pri a moo sa do sin su pro tec cion no lu beses lle ga do

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 Tbn.
 Tuba
 Timb.
 Perc.
 Tgl.
 S 1
 S 2
 Mezzo 1
 Mezzo 2
 T 1
 T 2
 T 3
 Bar.
 C.Ten.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 D.B.

sí que a tu hi jo Héc ube yo de bo en tre gar te por que al O lin po no que roen fren tur me _____ Es a ca so u nain mor tal plen en bon dad quien te o com pa ña lu cian do

HECÚBICA Y PRÍAMICO

PRÍAMO
Varabi ♩ = 65

136

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

136

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

136

Timb.

136

Perc.

Tgl.

136

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

136

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

su gran bel dad des per tin do la pa sión co mou fue go con tés ta me dí vo Pri a mo te rue

Lo a do se a Ze us ya que escu cho ni rue go

pizz.

PRÍAMO HECÚBICA Y PRÍAMICO

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hr.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Togl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

mi li jo ten drá paz y so cie go al o fren dar un co lo sal fu ne ral dño de un hé roe có mo él sin o tres gu al A tí de los a

arco *pizz.*

HECÚBICA Y PRIÁMICO

AQUILES 13

7084-85

164

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Al ki mio el cuer

la dos pies a gra dez co mi lí jo i ri con mi go ya no pa dez co es Po li xe na la que me a com pa ña es mi lí ja lau ro ra de mi ma ña tu

pizz.

pizz.

178

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

178

Timb.

178

Perc.

Togl.

178

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

po de Héc tor se a la va do sí ban lo al ca rro u nu vez per fu ma do in vo co la ky de la hos pi tu li dad los in ví to per hoy no ha yos ti lí dad

T 3

Bar.

C.Ten.

178

Vln. I

pizz.

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

192

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hrn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

192

Timb.

192

Perc.

Trgl.

192

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

192

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Que su sed y su ham bre se an sa cia dos a e lla yo le ser vi re con mis ma nos. e res mu cho más her mo sa que lle na que hizo es ta gue rra Po lí xe na le lla

16 PRÍAMO

HECÚBICA Y PRÍAMICO

Varabi $\text{♩} = 65$

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Tre gu per do de di as es mi pe ti ci ón por los fu ne ra les que es tra vi ción so do Tro ya llo ra rá al más cer te ro quea ba ta lla yen do do fue el pri me ro

pizz.

AQUILES
TOBA #85

HECÚBICA Y PRIÁMICO

219

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

(Seal que hon arren a quien mu ro de fen dien do el ho nor de l lón quees tí su frien do par tan A po lo se yer gue en res plus dor soy ví ne ra blan te tí pre ciò sa.

FL. ²³³

Ob. arco

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc. ²³³

Tgl.

S 1 ²³³

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2 *flr*

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I ²³³

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

To doel pae blo lo ra por mies po so ____ to do el pae blo lo ra por mia ma do ____

HECÚBICA Y PRIÁMICO

245

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

245

Timb.

245

Perc.

245

Trgl.

245

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

245

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

to del pue bles tu cons ter na do an te su cuer po a rre mo í na do

20 PRÍAMO

HECÚBICA Y PRÍAMICO

Varabi $\text{♩} = 65$

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Que ven gan to dos los a e dos y can te a co ro — hím nos que hon ren a mi hi joel más va lien te que las plu fi de ras con un so no ro de co ro no ce cen de llo ra ar — por el me

pizz.

271

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bat.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

Es po so mi o que jó ven haz par tí do que po co du ró mas tra fe li ci dad de jin do

Priamo

jar com bu tien te

arco

arco

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsa.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

me al Ha dehar des cen di do. Ha do no tie nes pie du! Fué te el me jr es po so el me jr pa dre que o fren das te la ví da por no so tros e jém plur hi jo que de sea

296

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

297

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

297

Timb.

297

Perc.

Tgl.

296

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

CTen.

297

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

u na ma dre gran do ma dex de po trof Mis di as se rín de so la dis sin ver te sin ti a mi la do yo pre fie ro mo rí mis no ches se rán fi as al

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Truba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

no te ser te _____; Par ca no que ro vi vir! _____ Nues tro lí jo cre ce rá sin co no cer te lo odu ca ré ba jo nes tro mu ér da go _____ co mo tí se rá fuer te va ya suer

211

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

211

Timb.

211

Perc.

Trgl.

211

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

211

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

te yo viú da El huer fa no Aho ra al con tem plar te y ver te i ner te es po so mi o veo nu es tra dí cha trun ca el O lim po te con ser vsam en la muer te

FL. ³³³

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ³³³

Perc. ³³³

Tgl. ³³³

S 1 ³³³

S 2 ³³³

Mezzo 1 ³³³

Mezzo 2 ³³³

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I ³³³

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Lyrics:
Pri mo gó__ ni to mi o que con ter ma ra__ te tu ve y pa ra ser rey tom__ gen die
__ no teol vi da re mun ca__

HECÚBICA Y PRIÁMICO

146

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

146

Timb.

146

Perc.

146

Trgl.

146

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

146

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

e a quien a... cu ne e du que con dal zu ra pa ra ver... tea si te cri e... Fin des crip dible el do lor que sien to un can den te lie ro la ce ra

Fl. ²⁵⁹

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ²⁵⁹

Perc. ²⁵⁹

Tgl.

S 1 ²⁵⁹

S 2

Mezzo 1 ²⁵⁹

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

CTen.

Vln. I ²⁵⁹

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— mi pe cho, — me de ja es te su pí cio sin a lien to el co ra zón de se cho — Ma dres que igual dio sas del O lim po son — por qué me in fin gen es se tar

HECÚBICA Y PRIÁMICO

372

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

372

Timb.

372

Perc.

Tgl.

372

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

372

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

men to a ca sos te des no te nen co ra zon a pú den se un mo men to Cuan do el Há des nos qui tu amas tro lí jo el al ma se des ga rra puel do ber

FL. ²⁸⁴

Ob.

B. Cl. ²⁸⁴

Bsn.

Hn. ²⁸⁵

B. Tpt. 1 ²⁸⁵

B. Tpt. 2 ²⁸⁵

Tbn.

Tuba

Timb. ²⁸⁵

Perc. ²⁸⁵

Trgl. ²⁸⁵

S 1 ²⁸⁵

S 2

Mezzo 1 ²⁸⁵

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Ba.

C.Ten.

Vln. I ²⁸⁵

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

or mor tal óm... mor tal su fre sien do... a ri jó... porque es fru to del a mor De hoy en a de lun tes ta re de lu to... pa re ce rá sin ú

397

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

397

Timb.

Perc.

397

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

397

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

l i ón de so li do _____ por sien pre te lo ra ré sin _____ con sue lo _____ has tu pron to a ma _____ do hi jo Nan ca una ma dre sien tu _____ lo que yo sien to

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Truba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1
no te ne es te do lor com pa ra ción vien do aun... hi jo muer to sin... a lien to... no hay... con so lu ción

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.
Héc ur

Vln. I
arco pizz. pizz.

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

214

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

214

Timb.

214

Perc.

Tgl.

214

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

de mis lu jos el pre di lee to por no so tros siem pre se rás lo a do por tus ha za fas se rás re cor da do a si Tro ya te mos tra rá su a fec to De to dos

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mis la jos el más a ma do te en se ñe a rei nar lo que yo sa bi a per tu co ra je va lor ga llar dí a Tro ya tea ma bu ser de no da do

453

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

453

Timb.

453

Perc.

Tgl.

453

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

453

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

El a da lid el me jor com bu tien te de to da gue rra vie to riu nos tra jo mas con o tros pue blos la paz con tra jo su fa ma ere cio del or tual jo nien te

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Al con tem p̄lar le a si vas tu ḡa ma do un hon do pe nar si en to ago b̄ar mi ser se que me sir ve un rei no y el po der si ya ce a ho ra H̄ec ter i

480

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

480

Timb.

480

Perc.

Togl.

480

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

na ni ma do Do ses por que es taa fle ción mein flin gie ron — nan ca un pa dre de be ver aun hi jo muer to — no es na tu ral es un des con ciet to no su fram pa dre lo que

C.Ten.

480

Vln. I *pizz.*

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Los griegos manca más nos ultrajen... la pirra con su me a Héc tor... in pla ca ble meim pu sie ron

arco

arco

507

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

507

Timb.

507

Perc.

Tgl.

507

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

— en ti As líc na te con ser va estai ma gen— le se a des pués Ne me sis— fá vo ra— ble—

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

507

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Score

ÓPERA

LUIS AYLLÓN M.

HÉCUBA

ACTO III

Yarabí $\text{♩} = 65$

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trombone

Tuba

Timbales

Percussion

Triangle

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Mue ren los mues tros y hec nos por Mar te si que el com ba te sin tre gan... di a di a... voy a la huc sa de Héc tor es mi a... go ni a... con maes tos

pizz.

©Luis Ayllón

HECÚBICA Y PRIÁMICO

PRÍAMO

FL. ¹²

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1
hé roes la glo ris com par te

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

C Ten.
Su fro por la pér di da de nues tro há jo. ya nahay quien mues tro e jer ci

Vln. I ¹² arco pizz.

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

25

FL.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

to co man de só lo E re as com lu te su es pa da blan de su ma dre con gi lar di a lo ben di jo

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Héc tor y Él a mu chos grie gos ven cie ron nos sal va guar da de esta troz ba ta lí mes tra fuer te y tí tí ni ca mu ra lí que los mis mos Ci clo pes

HECÚBICA Y PRIÁMICO

51

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

con tu ye ron Es in fran quea ble pa ra cual quier mor tal al los he le nos nun ca po drán pe ne trar ar una hen dí du ra nun ca po drán en con tra

61

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

ar la pa cien cü se rá mes tra ar ma le ta al

arco Po li xe mes tin cun

HECÚBICA Y PRIÁMICO

75

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

75

Timb.

75

Perc.

Tgl.

75

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

75

Cten.

den do ru mo res si fue ra evi den te se ri an a vie sas que tú mes tras mu ra llas a tra vie sas y con A qui les se ofre cen a mo res Que les tí na es tu sier va y se pres ta

75

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL. ⁸⁵

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ⁸⁵

Perc. ⁸⁵

Trgl.

S 1 ⁸⁵

S 2 ⁸⁵

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten. ⁸⁵

Vln. I ⁸⁵

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Cuan da con pa lé tro pa dea ver

le van do men sa jsa pa ra en con trar te a sí A qui les po der e na mo rar te el ru bor de tu ca rnes la res pues tu

HECÚBICA Y PRIÁMICO

9

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Con.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

lo a mes tro pa dre a ver lo den tro de mí al ber ga bu la ven gan za cau sar le la muer te

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL. ¹⁰⁴

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ¹⁰⁴

Perc. ¹⁰⁴

Togl. ¹⁰⁴

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I ¹⁰⁴

Vln. II ¹⁰⁴

Vla.

Vc.

D.B.

era mi es pe ran za a ras tar a Héc tor fue un pro cer vo Pe rou na fle cha de ti nos me lu rio el pe

HECÚBICA Y PRÍAMICO

11

FL

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

cho ha cien do que yo de Él mee na mo ra ra que dan dos trís to do y per do na ra lo cuél que

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C. Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D. B.

con no vos fue es un he cho Man dan he ral do co mo men sa je ro la bus co a Quo les

HECÚBICA Y PRIÁMICO

133

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ti na mi sir vien tu pi dio ver me con Él no me re cien tu a quel di a meen tre gue al a mor pi

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

me ro _____ Es cir toA qui les _____ y yo nos a ma mos el a mor _____ es el sen tir más gran dio so _____ que

HECÚBICA Y PRIÁMICO

153

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

155

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

153

Timb.

153

Perc.

Trgl.

153

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ha ce de maes tro es pi ri tu go zo so en suau ra to dos nos a han do ra mos Po qué de mia mor que

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

res a te jar me ú quee res cau san te do meo tro do ke no tra ju te a He le na por a mor

PARIS

HECÚBICA Y PRIÁMICO

174

Fl. PARIS

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

KULLAHUADA ♩ = 95

Pa ris a ho El a mora na diepi de na

El a mora na diepi de na dues co ge si tú fe li ci dad y tu des ño es ta al la do de A qui les

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Varabi $\text{♩} = 65$ HÉCUBA

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Hi ju tan pon to obi das tea tiber ma no do ses per qué nue va men te me da fan

— y es tu si no de e se de sig nio... tu de tu des po je

HECÚBICA Y PRIÁMICO

196

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

196

Timb.

196

Perc.

196

Trgl.

196

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

196

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

por que us___ te des con no so tros sen sa fun_____ mí ji a ___ me___ a quen a se sí no_____ a su her ma no Haz te ni do y te nes pre___ ten dien tes

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

per sí ten en con tra er mup cús con tí go _____ co mo de Re so rey de Tro ya ami go hí jos de alia dos mes tros _____ muy pu dien tes _____

HECÚBICA Y PRÍAMICO

218

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

218

Timb.

218

Perc.

218

Togl.

218

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

218

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Po lí xe ma no te he ne ga do ma da... to do lo que an sí... bus siem pre has te ni do... te prohi bo ver al que no... ha heri do... de lo con tra río esta río...

22

POLIXENA HECÚBICA Y PRIÁMICO

Musical score for Polixena, Hecúbica y Priámico, measures 229-239. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Triangle (Tigl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Baritone (Bar.), Contralto (C.Ten.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 229-239. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts (Soprano 2, Mezzo 1) have the following lyrics:

No meín flin jan no ver lo made mi a Éi que re pe dr mi ma no con lo nor
en ce tra da

HECÚBICA Y PRÍAMICO

PRÍAMICO

239

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

239

Timb.

239

Perc.

239

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C Ten.

239

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

rei vin di car se a sí de maes tro do ler pa dre in ter ce de sin El mo ri ri i a

Cuan do es ta bu yen do a se cam pa men to.

pizz.

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
D.B.

— tú meca guar da bus en ple na lu su ri no po dá a a lí de jar se por me su ri tu maer te opla gio se ri a un tor men lo A qui lis de sí

263

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

263

Timb.

Perc.

Tgl.

263

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

que sé preñ da do me dí cuen tu que Él te cau tí va ba y más cuan do el ví no a tí te es ca an cia ba tu ma dre aho ra ya a dic ta mi ma do

Cten.

263

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO
PARIS

277 arco

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

277

Timb.

277

Perc.

Tgl.

277

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

Cten.

277 arco

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

Cu san dreal gín tiem poa trís noo dí jí te ____ quca A qui les ____ u na im pro ca ción ____ le re ca í a ____ que sial can za bu la glo ría

CASANDRA HECÚBICA Y PRIÁMICO
TAQUIRARI $\text{♩} = 80$

27

FL.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hrn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Por ha ber muer to a Héc ter — en to en lhis to ría su e sen cia por el ha des es re que ri du — cor ta rá A to pos la

— no vi vi ri a es a sí el de sig no que in ter pre tus to?...

Yarabí $\text{♩} = 65$

FL. ³⁰²

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ³⁰²

Perc. ³⁰²

Tgl.

S 1 ³⁰²
he bra de su vi da por sí gho de sí gho... Él ten drá gho ri...

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

C.Ten. ³⁰²
Pa ris cúl za te mi pro piar ma da ri... a yu da a E ne sí... en la cru el con tien du

Vln. I ³⁰²
pizz.

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

214

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tabu.

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

que Tro ya no tie ne quien la de fien da co mo Héc tor que su re cuer do per du ra al ver te qui zá les in fun dass va lo or las puer tas no pue den es tar ce rra das

pizz.

FL. ²²⁷

Ob. ²²⁷

B♭ Cl. ²²⁷

Bsn. ²²⁷

Hn. ²²⁷

B♭ Tpt. 1 ²²⁷

B♭ Tpt. 2 ²²⁷

Tbn. ²²⁷

Tuba ²²⁷

Timb. ²²⁷

Perc. ²²⁷

Trgl. ²²⁷

S 1 ²²⁷

S 2 ²²⁷

Mezzo 1 ²²⁷

Mezzo 2 ²²⁷

T 1 ²²⁷

T 2 ²²⁷

T 3 ²²⁷

Bac. ²²⁷
por Ho plis pae den ser des ga rra das ¡sal! no se as me dro so pe lé a con ho me

Cten. ²²⁷

Vln. I ²²⁷

Vln. II ²²⁷

Vla. ²²⁷

Vc. ²²⁷

D.B. ²²⁷

Fl.
 Ob.
 B♭ Cl.
 Bsn.
 Hn.
 B♭ Tpt. 1
 B♭ Tpt. 2
 Tbn.
 Tuba
 Timb.
 Perc.
 Tgl.
 S 1
 S 2
 Mezzo 1
 Mezzo 2
 T 1
 T 2
 T 3
 Bar.
 C.Ten.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc.
 D.B.

144
 Mi pro te re Fe bo sur cael U ra no el lu do de to dis se ve cum plen do de ve lu el sino es cri to del lu ma no Té sis haar gen ti pe dies si su frien do.

PARIS HECÚBICA Y PRÍAMICO

KULLAHUADA $\text{♩} = 95$

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Trgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Pa dres mí os aA qui les hé di do muer te...mas tra ven gin za yues ta con su ma du... la te ta que yo hí ce cre yo po suer te... cre í a

366

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

que i basen con tar se con sta ma de ____ man dea Que les ú naa su campu men so ____ di ga per ti mi a mo ____ ex pi a de sa zón ____ per e soud mi li a mos su ca sa mien to ____ que ven ga

366

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL. ²⁷⁶

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ²⁷⁶

Perc. ²⁷⁶

Tgl.

S 1 ²⁷⁶

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten. ²⁷⁶

Vln. I ²⁷⁶

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

so lo e ra la con dí ción los pe re en el mon te I do si tu cia go don de las e ter nis a pu re cia ron hu bí se e le gi do ser des pre cia do cuan do las do

388

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

388

Timb.

388

Perc.

Tngl.

388

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

388

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

sas ser juez me pi de ron Meen se fo A fro dí tael lu gar sen si ble don de no te ní a in vul ne ra bi lí du ad era el ta kn por e so era im po si ble

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

...quien com bu te le cau ce mor ta lí dal Mi fle cha en ve no no deAs pí ca lé cer ca mi o pa só i ner mea re ga za do... mi fle chas ses té en su ta ln cha vé...

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsa.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ca yó he ri do de muer te so se ga do u na ni be lo cu brío y le vin tú sees cu cha ren ge mi das moy cer ca nos de tí ser Tú tí quen lo aven tí alo raes tú ven ga des mis her

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pa rís dí ces quea qui les dí s te muer te debe cho pron to ter mi na es tu gue rra el a da lid gíe go es tu a bo ra i ner te

ma no _ pizz. pizz.

131

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

131

Timb.

131

Perc.

131

Togl.

131

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

131

Cten.

131

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

por quien su a fa ma da co bar dí a en pe rra el va lo no tu viste de en fren tar lo tú ul tí mas te al pe ri cù to a tri ci ón pu dí s te en

pizz.

443

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

443

Timb.

443

Perc.

Tgl.

443

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Ban.

Cten.

443

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ac to ne fun do ul tí mar lo pu ría ante to dos se rás por tu ac ción que i ró si co si no del in ven ci ble con su muer tcha ra fa mo souan ga lí

pizz.

Musical score for orchestra and voices, measures 455-464. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Gong (Tgl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (Bar.), Contralto (C. Ten.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Lyrics for the Bass part (Bar.):
ser muer to por un a le ve in sen si ble y no mo rir co moon bé roe en bu ta lla

HÉCUBA

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Varabi $\text{♩} = 65$

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

lper ta po co co mo o_ quen lo ul ti mo_ im per ta quea mis li_ ja_ ban ven ga do im per ta que Té tis su fra co mo_ yo_

HECÚBICA Y PRIÁMICO
ANDRÓMACA
CUECA-82

43

419
Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
420
Timb.
421
Perc.
Trgl.
422
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
Cten.
423
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

— lo des ga rran te quees per der aun li jo
La vni dic taal ul tra je a Héc tor... es ta he cho... hu lahon rra fa mi llar es ta re pues tu... sín a qui les de no ta rán

Varabi $\text{♩} = 65$

Musical score for orchestra and voices, measures 191-192. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (Bb Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (Bb Tpt. 1), Trumpet 2 (Bb Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Gong (Tgl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (Bar.), Contrabass (Cten.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Lyrics for Mezzo 2:
des pe cho _____ par ú rín com na de ro ta a cu es tas

Lyrics for Bar.:
Les da re mos el tiem po que nos de

Performance instruction: *pizz.*

364

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

364

Timb.

364

Perc.

Trgl.

364

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

ron
 sos la ya re mos el que no ha ya cuer do en los fu ne ra les de Héc tor cum ple ron per do ce di as lo ra rán su re cuer do Des pués

C.Ten.

364

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

517

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

517

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

517

Timb.

517

Perc.

Trgl.

517

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

a tu ca re mos con eu fo ria es tí ba mos has ta aho ra cau tí vos nos vol ve re mos a car gar de glo ria ven cien dos to dos maes tros e ne mi gos

C.Ten.

517

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Score

ÓPERA
ACTO V

LUIS AYLLÓN M.

HÉCUBA

♩ = 85

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb-1

Trumpet in Bb-2

Trombone

Tuba

Timbales

Percussion

Triangle

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Cuán tas ple ya des y or tes trans cu rrie ron de la tam ba de Héc uba ven go de lo rar va rios de mis o bús hi jos mu rre ron

©Luis Ayllón

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

que a ca be es gue rra me que da im plo rar Po li xe na an tes pre di jo su muer te jun ta A qui les sea to in mo lo en la pi ra

HECÚBICA Y PRÍAMICO

23

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

23

Timb.

Perc.

Trgl.

23

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

23

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— las Par cas con sín tie ron e___ sa suer te ___ por más hí jos mi co_ ra zón ex pi ra ¿Qué ves? almar ___ su na ves

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Togl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

es ún e chún do per es te _____ mo men to he _____ ro ga do tun to los gric gos se mar chun a re bu fun do do ses por _____ fin ter mi nó es te que bean

HECÚBICA Y PRIÁMICO **PRÍAMO**
Yarabí $\text{♩} = 65$

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

to

arco

pizz.

¿Ves lo que ve o que ri daes po sa? lan si do maes tros rue gos es cu

FL.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

cha do... liar ma da grié ga le va por ten to sa se van co mio lé ga ron des de tu dos la gue rra en vi das tu vo un cos to in gen te

pizz.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

70

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

70

Timb.

Perc.

Trgl.

70

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

es ta in faus ta li id ¡port fin ter mi nó! al fi nal nin gu no de nos ven cío am bos per dí mos a cual más va lien te Cua ren tay sie te lí jos mi os pe re

C Ten.

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

cie ron — la fla ma re ta hi za aún que dan tre es Hé cu ha son los que de ti ma cie ron se rán bí cu lo de mes tra ve jór

95

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

arco piz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Ve.

D.B.

Se cum pló lo que ha bí a man ciú do al fi nal mes tras mu ra llas no po drí an pe ne trar li pu cien ciú i bu a

Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C. Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

107

ser mes tra ar ma le ta al no so nos ks ve mos con rum bo a al tu mil

arco

PARIS

HECÚBICA Y PRÍAMICO

119 KULLAHUADA $\text{♩} = 95$

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bat.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Des pués de diez a fós de cru el con tien da ____ los grié gos a mar char se de ci die ron per tre chos de ja ron en u na tien da ____ de sus muer tos qual ha des des cen die ron ____ los ob ser va mos ha cer se ala

FL.

Ob.

B♭-Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

mar to del pue bly estí e sal ay go zo so... kal ga ra bí ase vi ve en to do lu gar to da Tro ya vi ve un dí a es plen do ro so... las gre gos co mo o fren das las dí os...

Musical score for orchestra and vocal soloist, measures 140-149. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Gong (Togl.), Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Mezzo 1, Mezzo 2, Tenor 1 (T 1), Tenor 2 (T 2), Tenor 3 (T 3), Bass (Bac.), Contralto (Cten.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The vocal soloist part (Cten.) includes the following lyrics:
— un ca ba lo in men so de ju ron es la ofen da a Eo lo Si nún dí jo a vo ces... a Él lo a ban do na ron y ve ja ron... qué hu cer con él cor céi se pre gun tó... u nos de ci an que me mos lo en la

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

pù ya... qual mar lo eche mos o to su gi rió... los más de in tro du cí lo en la mi ra ba... Lao con tea es to sco pu so te mat men te dí jo'el ca ba llo es u na trun pa mor tal'

163

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

163

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

163

163

163

Timb.

Perc.

Tgl.

163

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

163

Cten.

en rro llo El c hi jos u na ser pien te quee mer gó del mar que des ti no fa tul... los dio ses dan su men sa je di jí mos... pa ra que no nos su ce da ra dai goal... en tra er loa qui dea cuer do nos pu

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL. ¹⁷⁴

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ¹⁷⁴

Perc. ¹⁷⁴

Tgl.

S 1 ¹⁷⁴

S 2 ¹⁷⁴

Mezzo 1 ¹⁷⁴

Mezzo 2 ¹⁷⁴

T 1 ¹⁷⁴

T 2 ¹⁷⁴

T 3 ¹⁷⁴

Bac.

Cten. ¹⁷⁴

Vln. I ¹⁷⁴

Vln. II ¹⁷⁴

Vla.

Vc.

D.B. ¹⁷⁴

Ha por di do Ca san dra — la ra zón no de ja de gri

si mos ¡vé an lo me ten— por la puer ta prin ci pal—

183

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

183

Timb.

183

Perc.

183

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

183

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

tur in coe ren cius no enfer mó asi co mo en es ta o ca ción es tá des ga rran do sus per te nen cius Quae no so tros di ce e lla nos

209

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

209

Timb.

Perc.

Trgl.

209

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

C Ten.

209

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— ve muer tos — que es pec tros de am bu lan per el pa la cio — que los gri gos no van ha — ci sus — puer tos — que en el pié la go — a van zan muy des pa

HECÚBICA Y PRIÁMICO

PRÍAMO
Varabi ♩ = 65

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Trmb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

cio

pizz.

A po lo le dío la cla ri vi den cia — den que ha

224

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

225

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

224

Timb.

225

Perc.

Trgl.

225

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

he cho que per die ra la ra zón pren di a fue go a sua po sen so lue vi den cia muer tos nos de ci a en cual quier o ca ción des de la muer te de A qui les es tí pe

C. Con.

224

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

pizz.

pizz.

238

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

238

Timb.

238

Perc.

238

Togl.

238

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

o or de ci a que cer ca mes tro fin es ta bu pa re cí a con An dró ma ca es tór me jor u na lu o tra su pe ra con so la ba

C.Ten.

238

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pizz.

263

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

263

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

263

Timb.

263

Perc.

Tgl.

263

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

263

Cten.

263

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

D.B.

ba por lo que llora con desconsuelo

El calaballo es tido en la muralla lo ofendiremos mañana cuando por los dioses y el fin de la

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

tu lla mes tro rei no vol ve ría ser co mo e ra El pue blo go ce em bu llo y re go ci jo qua bran mis bo de gas no se an me dro sos por mu cho tem po las

254

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

254

Timb.

254

Perc.

Trgl.

254

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C.Ten.

tu ve en tre si jo — de fies taci ta mos — sé á mos ge ne ro sos —

254

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Adagio

Lento

The musical score for page 26, titled "HECÚBICA Y PRIÁMICO", is arranged in a standard orchestral format. It features 25 staves, each with a specific instrument or voice part. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Gong (Tgl.), Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score begins at measure 296. The Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass parts are mostly silent, indicated by whole rests. The Trumpet 1 and 2 parts play a rhythmic figure of eighth notes. The Trombone and Tuba parts play a similar rhythmic figure. The Timpani part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Percussion part is silent. The Gong part is silent. The Cello/Double Bass part plays a rhythmic figure of eighth notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Score

ÓPERA
ACTO VI

LUIS AYLLÓN M.

HÉCUBA
♩ = 85

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat -1

Trumpet in B \flat -2

Trombone

Tuba

Timbales

Percussion

Triangle

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano 1

Mezzo-Soprano 2

Tenor 1

Tenor 2

Tenor 3

Baritone

Counter-Tenor

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

HÉCUBA
Des pier-tas po-so hay-gi-tos de-... do-ler... pa-re ce-ques tu vie-rán ce-que-jan-do sien-to de-... una den-sa lu-ma re-da el o-ler

©Luis Ayllón

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

co mo si_ to do sees tu vie ra in cen dian do_ Ve o que to da la ciu dad es tar den do_ los grie gos ma tin a cuan to tro ya no ha llan

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL.

Ob.

Bv. Cl.

Bsn.

Hn.

Bv. Tpt. 1

Bv. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1
ve o tam plus queel fue go... es tu con su mién do (por qué mies tros do ses... aho ra ca lla...)

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

4 CASANDRA

HECÚBICA Y PRIÁMICO

35 *TAQUÍBARI=70*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Se los pre vi ne era u na tram pa mor tal in tro du cir el ca ha llo alu cta dad. Me ne lao U li ses Pi ro en el a ní mal ve si an den tray mu chos más con ve lici dad

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

CTen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— Mien tras dor mi an por el so por del vi no a da gay es pa da a los guar días ma ta ron a bric rony a lla na ron el ca mi no — pa ra o tros mis quea la cin dud en

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

tra ron U li ses i deo es sa esta la ge ma___ fie ron a la is la Te ne dos pró xi ma___ re te na ron a des car gar su fle ma___ jlo mid to ya nos el

HECÚBICA Y PRÍAMICO

PARIS
KULLAHUADA-95

54

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

55

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

56

Timb.

57

Perc.

Tgl.

58

S 1

fin sca pro xima! _____

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

59

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pa dre ma dre es tin con to do arra san do _____ son u na pla ga

79

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

79

Timb.

79

Perc.

Tgl.

79

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

á vi da en vo ra ci dad lo que en cuen tran al pa soes tén que man do hu ya mos hac go e ri gi mos lu cía dad pizz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

el a da lid con bra vu ra en tra con sa fia cre o bas cán do tea lí el que bien fren ta mue re con pa vu ra Es ta las es ca lí na tas su bien do

Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
B^b Tpt. 1
B^b Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C. Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

tra e en san gren ta do a Po li tes tu her ma no ven gan hi jus que nos es tün pro te gien do los Pe na tes Pri a mo to ma

HECÚBICA Y PRÍAMICO

PRÍAMICO

Varabi $\text{♩} = 65$

FL.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bb Tpt. 1

Bb Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bas.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— mi ma no —

De fen de re con mi vi da esta afren tu per que los grie gos quie rn ul tra jar ras

arco

pizz.

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pi ro por siem pre está ma de ci do a Po lí tes mi lí

mi es pu da em pu fa ré de for ma cru en ta si a ca so e los pre ten den lu mi ller nos

HECÚBICA Y PRIÁMICO

218

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

218

Timb.

Perc.

218

Trgl.

218

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

218

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

jo haz de ca pi ta do al cai do schon ra aún sien do tr ene mi go no e res gue re ro e res un a se si no u no más de más

FL

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tabu.

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

lyrics: li jos que ve o mo rir y soy in po ten te pa ra re mi dlar lo es te pe sar no se pue de des cri bir na da pue de es te do lor mi si gar

PRÍAMO
Varabi $\text{♩} = 65$

HECÚBICA Y PRÍAMICO

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsa.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

lo _____

pizz.

Pi ro aun que estoy vie jo te en fren tu re de lan te mes tro ami hi jo dis te fin ver lo de go lla do es un cru el tor men to

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Togl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

174

en tre los grie gos e res el más ru bi con es te he cho a tu pa dre haz pro fi na do El fue hasta sual tí mo dí a ge ne ro so con Pa

HECÚBICA Y PRIÁMICO

186

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

186

Timb.

186

Perc.

Trgl.

186

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz

ris por su ác to es tu veen fa du do de bío mo rir co mo vi o gho rio so

186

Cten.

186

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

18 PIRRO
=85

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C. Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

Tú de cré pi _ _ _ me quie res en fren tur se fue ron las dí _ _ _ as de glo ri de ú el mo men to ha lle ga _ _ _ do pa ra _ _ _ sal dar el ju ra men to que

211

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

211

Timb.

211

Perc.

Trgl.

211

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

yo pro fe ri an tel caer po ya ra de mi pa dre i ner te ju ré i ban las tu yes a pe re 'cer per ma no pro piá ven ga ri a

Bar.

C.Ten.

211

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL. ²²⁶

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1 ²²⁶

Bs Tpt. 2 ²²⁶

Tbn.

Tuba

Timb. ²²⁶

Perc. ²²⁶

Togl.

S 1 ²²⁶

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3 ²²⁶
8 su mu... er te tu va ro ní a i ba a de sa pa re cer con tus hi jos mi pa dre fue im pe... tuo so en men dar que ri ay con tu hi ja ca sar se

Bar.

C.Ten.

Vln. I ²²⁶

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

240

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

240

Hrn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

240

Timb.

240

Perc.

Tgl.

240

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

pe ro tú Pa ris a quel di a lac tao so a tí ví no con tuar dí da en tre gar se ¡lor Né me síl por po ner en mis ma nos aces tos sín gar dos úl tí mos tro

Bar.

C Ten.

240

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

8

ya nos u no el más gran de de las so be ra nos el o tro el u fa no en tre sus her ma nos juue re Pri a mo mi pa drees ta ven ga a do mics pa dai

HECÚBICA Y PRIÁMICO

HÉCUBA
Varabi ♩ = 65

267

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

run pe tu vien tre mor tul ve al ha des oal E re bo ese e ra tu ha do el di vo Pri a mo lle gúa su fi nal

[Noo] Pri a moa ma do tu cuer po aún san gran te

FL. ^{2da}

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ^{2da}

Perc. ^{2da}

Tgl. ^{2da}

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I ^{2da}

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

yo lo ro deo y lo es tre cho entre mis bra zos es tu he ri da es a tóz y la ce ran te no me de jes que ro se guir tus pa sos he mos te ní do mu

HECÚBICA Y PRIÁMICO

292

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

292

Timb.

292

Perc.

292

Togl.

292

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

292

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

chos di as go zo sos Plu toy Po mo na am bes nos ben di je ron Tro ya es de los rei nos es plen do ro sos por ti los dio ses di di vas

Fl.²⁰³
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.²⁰³
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.²⁰³
Perc.²⁰³
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

— tra je ron — Tú rey pa dre y es po so de — los más lo a do — a die ci me ve li — jos he mos pro cre a do fue ron e los muy bien ha da

HECÚBICA Y PRIÁMICO

314

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

Tuba

314

Timb.

314

Perc.

314

Trgl.

314

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

314

Chen.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

dos de ri gi mos Teo ya e ra su le ga do A ho ra es po mí o ya ces i ner te Pi roed ne fan do pa sa rá ab his to

HECÚBICA Y PRÍAMICO

337

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

337

Timb.

337

Perc.

Tngl.

337

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C Ten.

337

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

— ya ce a quí Pri a mo ya llá Po li tes mi hi jo que in for tu nio no hay dío sa quea mi acu da Per sé fo ne llé va me con ti go

HECÚBICA Y PRIÁMICO

PARIS
KULLAHUADA-95

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

arco

Te da sé muer te por tunc to tin vil... bus ma sa cra do amihet ma so... ya mi pa dre... Pi roco por tí que lla

HECÚBICA Y PRIÁMICO
MENELEO
BRUNO-56

31

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Pi ro es pe ra yoen fren ta re al des di cha do. El man ci lo y ten go que ven gar mio nor.

mael a fia fil al Tár ta róu rás don de es tu pa dre.

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

rap to el fa tu a He le ni mi bien pre cia do sui sep cia tra jo a to dos mu cho do be en mi rei no Es por tu lo re ci bi tu jo la ky de

384

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

384

Hrn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

384

Timb.

384

Perc.

Trgl.

384

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

lhos pa tu lí díd, pa la cio y va lí men to leo fre cí trai cio no, si lo do ses por va sí dad con tu vi da alto ra tie nes que pa ga ar e res el

T 2

T 3

Bar.

Cten.

384

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
CTen.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

— cul pa bledes ta cruenta que dás te luír fá no y no po déas sal var que tu rei no se es fu me de la — tí e rra

meo te ga ron a tues po sa los díos...

407

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

407

Timb.

407

Perc.

Trgl.

407

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

407

C.Ten.

de lo que há ce ja más mea tte pen s_____ te de jó por que qui so men tir no o ses_____ mea molte lea y yo le co tres pon di_____ ¿qués Es par tu en com pa ra ción a Tro ya?

407

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B^b Tpt. 1

B^b Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

na da us te des de fa ma no go za ban... mién tra que allí e rau nu fur ò va jo ya... a qui ahe le na... to des lu i do lu tra bun e llo fre cí a un però dí goa mor quen tre gar lu dí cha

216

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

218

Hn.

B♭ Tpt. I

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

220

Timb.

222

Perc.

Tgl.

224

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

que man ca tu vo con ti go por que no su pís te dar le su lu gar en su ple ni tud lu tu vo con mi go lo que te co roe es que taha ya de ja do tu or gu llo fue ra man ci lla do no fue un

226

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO
MENELAO

BRÍOSO-96

218

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

219

Hn.

Bs Tpt. 1

Bs Tpt. 2

Tbn.

Tuba

219

Timb.

219

Perc.

Tgl.

218

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bac.

Cten.

219

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Com ba sí mos pu ra aca bur la gue rra nos en fren tu mosy te ha bi a ven ci do...

ráp to... e llaa sí te ha a ban do na do... no te ca be queha yss si dohu mi lla do...

451

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

451

Timb.

451

Perc.

451

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

451

T 1

qui ceo ses tar te mi ar ma ya ci as en ti e tra ten cu brio A fro di tu y no fuis te lu bi do mae re Pa ris Tú se rás re cor da do co moed i

T 2

T 3

Baz.

C Ten.

451

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL. ¹⁶⁴

Ob.

B♭ Cl. ¹⁶⁴ Adagio

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ¹⁶⁴

Perc. ¹⁶⁴

Tgl.

S 1 ¹⁶⁴

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1 ¹⁶⁴
mu til que no de fen do___ a su pa dre ni su rei nóm fa ma do me re co___ bar de que tu ho ra___ lle go

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I ¹⁶⁴

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Musical score for orchestra and voices, measures 475-487. The score is in 2/4 time and D major. The tempo is marked *Lento*. The instruments and parts are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- B. Tpt. 1 (Bass Trumpet 1)
- B. Tpt. 2 (Bass Trumpet 2)
- Tbn. (Tenor Trombone)
- Tuba
- Timb. (Timpani)
- Perc. (Percussion)
- Tgl. (Tongue Drum)
- S 1 (Soprano 1)
- S 2 (Soprano 2)
- Mezzo 1 (Mezzo-soprano 1)
- Mezzo 2 (Mezzo-soprano 2)
- T 1 (Tenor 1)
- T 2 (Tenor 2)
- T 3 (Tenor 3)
- Bar. (Baritone)
- Cten. (Cello/Double Bass)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- D.B. (Double Bass)

The score shows the following activity:

- Fl. and Bsn. play a melodic line starting at measure 475.
- Ob. and B. Cl. are silent.
- Hn., B. Tpt. 1, B. Tpt. 2, and Tbn. play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tuba and Perc. play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Timb. and Tgl. play a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- S 1, S 2, Mezzo 1, Mezzo 2, T 1, T 2, T 3, Bar., Cten., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and D.B. are silent.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Score

ÓPERA
ACTO VII

LUIS AYLLÓN M.

ANDRÓMACA

CUCECA n.º 82

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Flute**: Resting throughout the scene.
- Oboe**: Playing a melodic line with some trills.
- Clarinet in B**: Resting throughout the scene.
- Bassoon**: Playing a melodic line with some trills.
- Horn in F**: Resting throughout the scene.
- Trumpet in B-1**: Resting throughout the scene.
- Trumpet in B-2**: Resting throughout the scene.
- Trombone**: Resting throughout the scene.
- Tuba**: Resting throughout the scene.
- Timbales**: Playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Percussion**: Resting throughout the scene.
- Triangle**: Resting throughout the scene.
- Soprano 1**: Resting throughout the scene.
- Soprano 2**: Resting throughout the scene.
- Mezzo-Soprano 1**: Resting throughout the scene.
- Mezzo-Soprano 2**: Singing the vocal line with lyrics: "Ma dice Hé c u ba so mos to das no so tras... es cia vas de los gre gos nos re par ten... he mos si do dis tri bu i das en tre otras con O di se o i rias..."
- Tenor 1**: Resting throughout the scene.
- Tenor 2**: Resting throughout the scene.
- Tenor 3**: Resting throughout the scene.
- Baritone**: Resting throughout the scene.
- Counter-Tenor**: Resting throughout the scene.
- Violin I**: Playing a melodic line.
- Violin II**: Playing a melodic line.
- Viola**: Playing a melodic line.
- Cello**: Playing a melodic line.
- Double Bass**: Playing a melodic line.

©Luis Ayllón

2 HÉCUBA HECÚBICA Y PRIÁMICO

PARABOL = 65

FL. ¹²

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ¹²

Perc. ¹²

Tgl.

S 1 ¹²

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Con.

Vln. I ¹²

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Mi ra en queta ter mi ma do mi... rei ma do a yer rei ma hoy es cha va el si no... no ya no... los grie gos to do han que ma do y sa queta do...
sus bar eos ya par ten

HECÚBICA Y PRÍAMICO
ANDRÓMACA

3

23
Fl. $\text{C}/\text{ECA} = 82$

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1
— ¿pe ro hi ja que es lo que tra es en tu ma no

Mezzo 2
Es As tuc na te que fue des tro za do su cuer pe ci to es ta he cho una ma si jo

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

FL

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

que de la ci me ra loku des gal ga do noes cu cho U li ses el rae go por mi li jo los grie gos te men se ven guen di jo ron

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt. 1

Bs. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

no qué ren de Pri a mo y Hé cu ba va ro ní a me nos de Héc tor que por él mu chos mu rie ron lo he cho a mi hi jo es un ác to de co bar di a

HECÚBICA Y PRIÁMICO
CASANDRA

FL. ⁵⁶

Ob.

Bv. Cl.

Bsn.

Hn.

Bv. Tpt. 1

Bv. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb. ⁵⁶

Perc. ⁵⁶

Trgl. ⁵⁶

S 1 ⁵⁶
 Vi queel al tí mo li jo que te que da la por el rey Po lí mes tr fue al tí ma do_ por la ri que sa

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Ba.

Cten.

Vln. I ⁵⁶

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

HECÚBICA Y PRIÁMICO

90

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

90

Timb.

90

Perc.

Tgl.

90

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bat.

C.Ten.

90

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

pue blo ma sa era ron no ha que da do nin gan hi jo mi o mia fan ca li pé di co ex ter mi na ron maes tro fu gíz go zoa pro ve cla

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C.Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

ron e los nin gu na sí pli ca es cu chu ron to do lo que en con tra ron lo sa qwe ron por su i ra a ní ma des to do que ma ron

HECÚBICA Y PRIÁMICO

FL

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Me tra es el cuer pe ci to de mi nie to no la ce mu cho na cio e ra u na cri a tu ra hoy con ver ti do ena ma si jo prie to que i ro

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
Bsn.
Hn.
B♭ Tpt. 1
B♭ Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Tumb.
Perc.
Tgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
Cten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

124

124

124

ni a del vien tre a la se pul tu ra con su pro su pa re al è ha bi a na ci do con pro dic ción a ven tur lo deun to re ón por es to O dí se

HECÚBICA Y PRIÁMICO

Fl.
Ob.
B. Cl.
Bsn.
Hn.
B. Tpt. 1
B. Tpt. 2
Tbn.
Tuba
Timb.
Perc.
Trgl.
S 1
S 2
Mezzo 1
Mezzo 2
T 1
T 2
T 3
Bar.
C. Ten.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D. B.

o es tu rá mal de ci do su fri rá pe na li da des por sa yón me he que da do en un so lo dí a viu da y sin hí

HECÚBICA Y PRIÁMICO

156

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

159

Timb.

Perc.

Tgl.

156

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C Ten.

156

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

tú rra... se ra an es te es el pe or cos to de per der u... ma gue rra sin el pa ves tro ya no que da rán... mo ri rán sin ver o... tra vez su fie

FL.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Baz.

Cten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

rra Per sé fo ne con tí go llá va me a ho ra no que ro se guar sin Pri a mo vi vien do sin los mí os mi vi da se rá un a có

HECÚBICA Y PRÍAMICO

183

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Tgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C.Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

ra li bé ra me Ha des dees te su fri mién to so bre mi nie to llo ro sín con sac lo es te do lor que sien to es in de ci ble

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

Tbn.

Tuba

Timb.

Perc.

Trgl.

S 1

S 2

Mezzo 1

Mezzo 2

T 1

T 2

T 3

Bar.

C. Ten.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

que nin gu na ma dre su fra es te due lo y pa dre ca es te do lor in su fri be.

Conclusiones

El haber escrito la música, el drama y el libreto de La Ópera Primum: Hecúbica y Priámico, es un hecho inédito dentro la historia de este género y viene a representar un aporte al género operístico en Bolivia. Si se llegaría a poner en escena dicha ópera, vendría a ser la séptima, dentro el historial musical en el país compuesta por un músico boliviano.

Hécuba y Príamo, reyes de Troya, son nombres paradigmáticos dentro la historia universal que han perdido más hijos de una manera por demás trágica y algunos de ellos, cruentamente. A posteriori, podrían dichos nombres, con sus respectivos sufijos, servir para calificar a los padres que han perdido a su (s) hijo (s) por muerte natural o trágicamente.

El Libreto guarda una estrecha relación con el drama. El drama: Hecúbica y Priámico está ambientada en la “Guerra de Troya”, específicamente en el tálamo real donde se desarrollan los hechos. Es un relato de la sangrienta lid, donde se hace énfasis al sufrimiento lacerante de Hécuba y Príamo viendo morir a todos sus hijos, la muerte de Príamo en brazos de su esposa y terminando la obra en el reparto en su condición de esclavas de la propia Hécuba y sus hijas. La tragedia está escrita en estrofas y en cuartetos, cada verso está construido en endecasílabos, en rima pareada y en serventesio. También se recurrió a la estrofa “sáfica” como también al verso “alejandrino”.

Los géneros musicales como: el Yaraví, Cueca, Kullahuada, Taquirari, Tinku, Kaluyo, Toba y Morenada, pertenecen al folklore urbano boliviano. Son géneros muy apropiados, que se prestan para la interpretación de la ópera y se adaptan sincréticamente, por las características y personalidad de cada personaje de la obra.

La música, desde la obertura hasta la finalización del tercer acto, guarda una coherencia singular, dándole a cada personaje un respectivo género musical del acervo folklórico nacional, el cual lo identificara y caracterizará a lo largo de toda la obra musical. Asimismo, se han efectuado las correspondientes transiciones y/o modulaciones, para el ingreso de cada personaje y/o intérprete, para que el cambio tanto de tonalidad, cuanto de género musical no sea brusco.

Alcance

La Ópera Primum: Hecúbica y Priámico constituye un aporte al ámbito societal boliviano, ya que rebasa el nivel institucional de nuestra casa matriz, la Universidad Mayor de San Andrés, para adentrarse en la historia de la música boliviana. Asimismo en el campo educativo, vendrá a constituirse un texto de consulta, para quienes quieran explotar el género operístico; como también quienes estén interesados en la obra dramática.

Recomendación

Se tendrá que tomar en cuenta que:

- La adaptación del drama escrito en endecasílabos ha representado una tarea difícil, porque la música nacional se adapta mejor a versos que no sobre pasen los octosilábicos; sin embargo sin haber roto la forma musical de los distintos géneros utilizados, se ha podido subsanar este impase, dándole el “aire musical” respectivo.
- Encontrar nombres paradigmáticos para calificar a los padres que han perdido a su (s) hijo (s) por muerte natural o trágicamente, ha representado una tarea por demás laboriosa; los nombres de Hécuba y Príamo, serían los más apropiados para este cometido y será motivo de una investigación futura, en el campo idiomático o lingüístico pretender incorporar estos neologismos, razón por la cual sólo nos hemos abocado a la compo-

sición musical de la ópera.

- Montar en escena una ópera, es una tarea “titánica” por el costo elevado que representa, por la magnitud de personas que intervienen, desde los propios músicos, vestuario, escenografía, maquilladores, alquiler del teatro y porque no existe una formación de cantantes dramáticos en nuestro país.

ANEXO

La Paz, 28 de junio de 2011
ABLCRE 055/11

Señor
Dr. Luis Ayllón M.
Presente

Ref. Respuesta a consulta sobre una acepción en el idioma

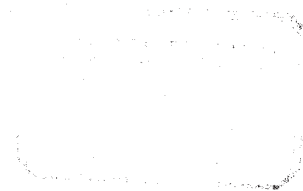
Estimado doctor:

Respecto de su consulta de si existe en lengua española un término que designe la condición de progenitor que hubiere perdido a un hijo, cabe responder negativamente; es decir que no existe ni ha existido tal término.

El motivo de esta inexistencia –propriadamente no es una carencia- es muy claro. La pérdida de un hijo, con todo lo dolorosa que sea para un padre y una madre, no constituye una situación de desprotección, como sucede para el hijo aún niño que pierde a uno de sus progenitores: para este caso existe el término huérfano de origen griego, que etimológicamente significa ‘privado de algo’. Así, dicho término huérfano no se aplica a una persona ya mayor que pierde o perdió a sus padres.

Sin otro particular, saludo a usted con la mayor atención.


Mario Frías Infante
DIRECTOR
ACADEMIA BOLIVIANA DE LA LENGUA



MFI/sm

TRAGEDIA

HECÚBICA Y PRIÁMICO

ACTO I

La escena se lleva a cabo en la alcoba real, a la usanza griega, en la que están presentes el rey Príamo, su esposa Hécuba, sus hijas Casandra y Polixena, su nuera Andrómaca y su hijo Paris.

Príamo esta ataviado con un Quitón largo, himatión rojo y calza sandalón, Sobre su cabeza ostenta una corona. Hécuba esta ataviada con una cástula apropiada para su edad, ependymata, teristrón, calza sandalión, su cabello está recogido por una anadema, lleva botries en sus orejas y una murena en su cuello. Casandra viste un ampekonio y su cabeza lleva un crédemmon, calzando sandalión. Polixena viste un exomide, nembo, alfileres de pelo y botries. Paris esta ataviado con un quitón corto estrecho a la cintura, porta una clámide y una claina, calza sandalón.

El decorado está constituido: por un "Kliné", almohadones, una mesa y un par de sillas. Un fondo constituido por una vista de la Propia Troya, dando la impresión de estar a una altura considerable de donde se puede ver toda la urbe troyana.

Príamo, Hécuba, Andrómaca y Casandra se encuentran asomados por la ventana de la alcoba, dando la impresión de estar observando horrorizados lo que está sucediendo en el campo de batalla, mientras Paris meditabundo esta reclinado en una silla. Príamo da unos pasos al centro del escenario y dice:

PRÍAMO: Cuanta desdicha y pesar mi alma embarga
 Viendo a mi edad esta infame atrocidad
 Que mi primogénito Héctor, cual carga
 Sea arrastrado por Aquiles sin piedad.

De los talones sujetado e inerte
Alrededor del murallón troyano
Vapuleado contra el terreno e inerme
El emblema de Ilión es ultrajado.

(Hécuba se aproxima a Príamo entablando un diálogo, gesticulando con sus manos y denotando sufrimiento)

HÉCUBA: Entiendo tu dolor, eres su padre
Pero no es comparable, al lacerante
Dolor que siento dentro, como madre
Este sufrimiento es muy desgarrante.

La mujer en su vientre acuna el amor
Al hijo dentro una lo siente crecer
Después de esperar, dar vida con dolor
La mujer se realiza con un hijo al nacer.

En una madre hay una profunda herida
Viendo a un hijo muerto y desprotegido
Con él se nos va parte de la vida
Sentirse impotente al verlo vencido.

(Paris se levanta con aire desafiante, da unos pasos en dirección a sus padres)

PÁRIS: No es mi culpa que suceda todo esto
Es designio de alguno de los dioses
Yo no pedí a Helena, ¡es un vil denuesto!
Repetiré siempre junto a Eolo a voces.

(Príamo se acerca a Casandra, tomándola de las manos pregunta)

PRÍAMO: Casandra, que Apolo te confirió
 Hija mía, la profecía como un don
 Dinos porqué esta desgracia se dio
 Sobre nuestro pueblo como baldón.

(Casandra, cierra los ojos, dando la impresión de “recibir una inspiración divina” y se dirige a los tres, extendiendo su mano derecha, empieza la narración:)

CASANDRA: Zeus dio un ágape para agasjarlos
 Invito y así a los dioses congraciarlos
 La Discordia excluyo por su vileza
 Asimismo su astucia y sutileza.

Villana, sobre la mesa muy ufana
Con la leyenda “para la más bella”
Colocó una apetitosa manzana
Las diosas se disputaron por ella.

Recurrieron a Zeus por su sentencia
Viendo que ellas no tenían avenencia
Precautelando la paz y sosiego
A dictar sentencia, dijo, ¡me niego!
Busquen entre los mortales un juez
Para que pronuncie un fallo y les diere
Todas acataran por no ser soez
Será como yo mismo digiere.

(Paris interviene mostrando autosuficiencia y con sus manos gesticula mostrando su cuerpo)

PÁRIS: Por ser el más garboso me eligieron
Las diosas gloria y fama me ofrecieron
Afrodita a la mujer más hermosa
Me ofreció y yo le di la fruta preciosa.

(Hécuba interviene recriminando a Paris)

HÉCUBA: A ti Paris que el sino te bendijo
Con gallardía y venustez varonil
Que hayas sido juez, lo tenías entresijo
Sufrimos hoy tu vanidad pueril

Afrodita te dio lo que quisiste
A Helena de Esparta tú nos trajiste
¡Mira con tu engreimiento lo que hiciste
La muerte de los tuyos conseguiste!

(Andrómaca desesperada y exteriorizando un sufrir profundo reclama)

ANDRÓMACA: De que sirve a Paris recriminar
Héctor fue adalid en toda batalla
Después de ti padre, él iba a reinar
Es arrastrado por nuestra muralla

Su cuerpo es mancillado y profanado
Mi esposo amado en lugar de ser loado
Él combatió contra todo enemigo
¡De los troyanos era el más temido!

(Príamo apartándose unos pasos, con un caminar agobiado y exteriorizando su sufrimiento, acercando sus dos manos cerca de su rostro exclama:)

PRÍAMO: Como padre no ven que estoy sufriendo
¡Al ver esto! Estoy por dentro muriendo
¿De qué sirve detentar todo el poder
Y ser impotente ante ruin proceder?

Lo juzgará al propio Aquiles la historia
Este acto deshonrará toda su gloria
¡Dioses del Olimpo! ¿En qué los he ofendido
Para que me impongan este castigo?

Al campamento de Aquiles iré
Me entregue a mi hijo le suplicaré
Darle honrosas exequias le diré
Por su cuerpo ante él yo me postraré

(Andrómaca, demostrando asombro y felicidad expresa:)

ANDRÓMACA: Padre mío ante el griego ve con prontitud
Para un hombre no existe mayor virtud
Que el de ofrendar su vida en la contienda
Como héroe mi amado al hades descienda

Se fue el supremo héroe de nuestra historia
Plutón y Perséfone vean su gloria
Astinax nuestro hijo ¡pobre criatura!
Crecerá sin padre ¡cuánta amargura!

(Casandra suplicante se acerca a su padre:)

CASANDRA: Cuídate padre, la tristeza es mucha
Mis hermanos murieron en la lucha
Ulises y Aquiles les dieron muerte
Tus vástagos sufrieron igual suerte.

(Hécuba con un movimiento rápido coloca su mano derecha donde se encuentra en corazón, e inclinándose un poco, exteriorizando un sentimiento profundo de dolor y sorpresa exclama:)

HÉCUBA:

Un dolor profundo me has producido
Un candente hierro corroe mi entraña
Mi corazón de madre está muy herido
Saber muertos a mis hijos me daña

Para qué ser en hijos tan prolija
Si habría de verlos por el enemigo
Muertos y enterrarlos, la herida aflija
Para qué vivir con este castigo

Todo este dolor y este sufrimiento
No creo que soporte una madre inmortal
No puedo expresar este sentimiento
Es horrible y no es digno de una mortal

(Extiende los brazos señalando la alcoba, prosigue:)

Los dioses quieran que de una buena vez
La cuita acabe y esta hora malhadada
Que nuestros hijos velen nuestra vejez
Y de nietos esta alcoba colmada

Perenne será así el grandor troyano
Que no se pierda nuestra estirpe anhelo
Seremos el esplendor del humano
Cuando los griegos dejen nuestro suelo.

(Príamo da unos pasos en dirección a Paris, lo increpa:)

PRÍAMO: Paris, en qué hora aciaga a Helena viste
El sufrir a nuestro pueblo trajiste
Este padecimiento está en tus manos
Como la sangre Real en tus hermanos

Quizá otra hubiese sido nuestra suerte
Si Menelao te hubiese dado muerte
En combate cuerpo a cuerpo enfrentaste
Ya vencido a Afrodita suplicaste

Ella ufana te llevo prestamente
Rompiendo nuestro acuerdo abiertamente
Tú Paris, estarías glorificado
Esta cruenta guerra habría terminado

(Volviendo sobre sus pasos, dirigiéndose a Hécuba, Casandra y Andrómaca exclama:)

Marcharé raudo al campamento griego
Cuando Héctor este aquí tendré sosiego
Al punto que Apolo deje de alumbrar
Será el tiempo preciso de marchar.

(Hécuba apresuradamente se acerca a su esposo y suplicante le pide:)

HÉCUBA: No vayas esposo mío, te lo ruego
Cualquier griego para ser recordado
Tu sangre querrá regar por el suelo
Con tu muerte alardear, de haberte dado.

(Paris con un aire de soberbia, se dirige a sus padres:)

PÁRIS: Mejor es una tregua convenir
Un cuantioso rescate a Aquiles darle
A su campamento no tendrías que ir
El cuerpo de Héctor por oro canjearle

(Da unos pasos alejándose de sus padres y dirigiéndose a todos, de manera reflexiva, expresa:)

Héctor a nosotros nos protegió
Los griegos en combate a él le temieron
A ellos hasta sus naves persiguió
Muchos bajo su espada perecieron

Aquiles el combate retomó
Por la muerte de Patroclo volvió
Quien su regia y alba armadura tomó
Ante la espada de Héctor sucumbió.

(Casandra interviene, con un aire omnisciente)

CASANDRA: Vi en estos diez años de cruel contienda
Rehuyó el hijo de Tetis combatir
Por Briseida le ofrecieron enmienda
No obstante aquello a nadie quiso oír

La muerte de su amigo hizo ceder
Su orgullo y designio que le pesaba
El amor filial lo impulso a volver
Que a Patroclo, Aquiles le profesaba.

(Andrómaca se acerca a Casandra y le pregunta:)

ANDRÓMACA: ¿Cuál el designio que pesa sobre él?
 ¿Todos sabemos que es invulnerable?
 ¿Hay una forma de darle muerte aquél
 Que causó una pérdida irreparable?

(Gesticula con sus manos en un acto imperativo)

¡Si así fuere!, inculcaré la venganza
En mi hijo por la muerte de su padre
Será el sustento que nutra esperanza
Por su orfandad y viudez de su madre.

(Casandra con ese aire contemplativo, narra:)

CASANDRA: Tetis, diosa del mar lo concibió
 A Átropos, Laquesis y Cloto vio
 El destino de Aquiles pregunto
 La respuesta a la diosa la asusto

Las Parcas con desdén le contestaron
**“SU VIDA SIN GLORIA LARGA SERÁ
SI LA GLORIA ALCANZA, CORTA SERÁ”**
Fue esa la sentencia que formularon

Neonato en Estigia lo sumergió
Sus aguas lo hicieron invulnerable
De sus talones cuidándolo asíó
El calcáneo es el lugar vulnerable.

(Paris demostrando sorpresa, pregunta a su hermana:)

PÁRIS: ¿Él a esta guerra no quiso venir?
 ¿No quiso en contra nuestra combatir?
 ¿Por qué entonces hasta Troya vino
 Dando muerte a los nuestros no es mezquino?

(Casandra se desplaza por el escenario narrando:)

CASANDRA: Su madre le pidió que no viniese
 Con Licómedes e hijas estuviese
 Narró lo que las Parcas predijeron
 Larga vida en la guerra no le dieron

 Con gloria, fama y honor todo hombre sueña
 Con esto y más la guerra lo enaltece
 Todo varón con trascender se empeña
 Ganar una contienda lo envanece

 A Aquiles le gusta ser adalid
 Sobrevivirá siendo invulnerable
 Combate como ariete en esta lid
 Pronto su sino será inalterable.

(Polixena se levanta del kliné, con un aire de coqueteo, ojos vivaces, risueña y envuelta en un ensueño dice:)

POLIXENA: Por tenerlo es la muerte bienvenida
 Estar con él, sería un sueño con suerte
 Por él cualquiera ofrendaría su vida
 Es un rey, un semidiós, gallardo y fuerte.

(Casandra dirigiéndose a su hermana, le responde:)

CASANDRA: No presagies tu muerte amada hermana
Lo que tú anhelas se puede cumplir
La Parca oye y mañana te reclama
Si es tú sino ¡así puedes morir!

(Príamo interviene dando zancadas recorriendo el escenario, con un ademán de dar órdenes a los presentes y a los sirvientes:)

PRIAMO: Pongan en un carro, oro, peplos, copas
También túnicas, clámides y capas
Que Febo en lo alto dejó de alumbrar
Este obsequio a Aquiles iré a entregar.

(Se detiene y reflexiona:)

¿Mi hijo no se encontrará putrefacto?
A Zeus le pido lo conserve intacto
¡Enganchen mi carro, iré con mi heraldo!
En todo instante será mi respaldo.

(Casandra responde a su padre:)

CASANDRA: A Héctor, Apolo lo ha hecho imputrescible
Mi hermano fue en exceso de su agrado
Conserva así un carácter imputrible
Con aceite y perfume está impregnado.

(Príamo sale del escenario y Hécuba se dirige a Casandra con voz suplicante:)

HÉCUBA: Casandra, hija, que Apolo está contigo
Pídele lo guarde del enemigo
Sea su cometido propicio espero
Traiga a mi primogénito eso quiero.

(Casandra responde:)

CASANDRA: Veo a Hermes, por los dioses le fue encargado
Proteger a mi padre denodado
Al bastión griego Hipnos lo hizo solaz
Polixena y mi padre van en paz.

ESCENA I

En el escenario con la escenografía del aposento real, se encuentran departiendo: Hécuba, Andrómaca llevando en brazos a su hijo y Polixena.

Vertiginosamente entra por la cajonera central Príamo, gesticulando cuasi exageradamente por el logro alcanzado, los sirvientes entran por detrás portando una especie de camastro cubierto por una capa, en el que se encontraría supuestamente: Héctor. Lo depositan en el suelo y Príamo comienza su relato:

PRÍAMO: Esposa mía, el propio Hermes me protegió
Que Héctor este entre nos, Él no nos privó ¹
Ya frente a Aquiles me postre de hinojos
Me abrace a sus pies, dolor vio en mis ojos

Acuérdate de tu padre al verme ²
Acuérdate le dije: Él loa tu suerte
Acuérdate que es feliz al saberte
El que la Parca no trunco tu vida

1 Polípote

2 Anáfora

Soy el más desdichado entre los hombres ³
Ni Prometeo sufrió esto por los hombres
Ares para gloria de algunos hombres
A muchos de mis hijos me arrebató

Pero el dolor que me corroe por dentro
Es por Héctor, a quien en aciago encuentro
Diste muerte, invulnerable luciente
A mi primogénito, el más valiente

Vengo suplicante y angustiado
Por el cuerpo inerte de mi hijo amado
Te traigo obsequios en oro e indumento
Un carro lleno para tu contento

Jamás un padre tuvo que humillarse
Ante un filohomicida y postrarse,
Un padre al propio Tártaro enfrentaría
Por un hijo con gozo se inmolaría

(Envuelto en una humareda, dando la impresión de algo sobrenatural y efectos lumínicos, aparece Aquiles ataviado con una blanca armadura, denotando gallardía:)

3 Conversión

AQUILES:

Levántate divo Príamo ligero
¿Cómo osaste venir? ¿Por qué sendero?
Ante quien tus hijos segó, haz venido
Me pregunto Aquiles sorprendido

Príamo el que a Troya puso en lo más alto
Que todo el mundo envidie su gran resalto
Ahora un sino aciago se te augura
Tu reino e hijos perderás con premura

De los dioses ante mi Príamo osado
Sin su protección no hubieses llegado
Sé que a tu hijo Héctor yo debe entregarte
Porque al Olimpo no quiero enfrentarme

¿Es acaso una inmortal plena en bondad
Quien te acompaña luciendo gran beldad
Despertando la pasión como un fuego
Contéstame divo Príamo te ruego?

(Príamo responde a la aparición de Aquiles, demostrando alegría en su voz y se entabla un diálogo entre los dos. Polixena permanece parada, como parte de la escena, ruborizada y risueña, aceptando con agrado a Aquiles; éste se dirigirá a ella en los momentos que exterioriza sus sentimientos:)

PRÍAMO:

Loado sea Zeus ya que escucho mi ruego
Mi hijo amado tendrá paz y sosiego
Al ofrendar un colosal funeral
Digno de un héroe como Él sin otro igual

A ti “de los alados pies” agradezco
Mi hijo irá conmigo ¡ya no padezco!
Es Polixena la que me acompaña
Es mi hija “la aurora de mi mañana”

AQUILES: ¡Alkimio! El cuerpo de Héctor sea lavado
Súbanlo al carro una vez perfumado
¡Invoco la ley de la hospitalidad
Los invito por hoy no haya hostilidad!

Que su sed y su hambre queden saciados
A ella yo le serviré con mis manos ⁴
Eres mucho más hermosa que Helena
Que hizo esta guerra Polixena bella

PRÍAMO: Tregua por doce días es mi petición
Por los funerales que es tradición
Toda Troya llorará al más certero
Que en batalla y en todo fue el primero

AQUILES: ¡Sea! Que honren a quien murió defendiendo
El honor de Ilión que ahora está sufriendo
Partan Apolo se yergue en resplandor
Soy vulnerable ante ti, preciosa flor

(Aquiles desaparece de la misma forma que hizo su aparición, Polixena desaparece por una de las cajoneras próximas. Andrómaca que estaba presenciando toda la escena da unos pasos hacia el centro del escenario donde yace Héctor diciendo:)

4 Pleonasma

ANDROMACA: Todo el pueblo llora por mi esposo ⁵
Todo el pueblo llora por mi amado
Todo el pueblo esta consternado
Ante su cuerpo arremolinado

(Príamo con ademanes exagerados, se acerca hacia uno de los límites del escenario instruyendo:)

PRÍAMO: Que vengan todos los aedos que canten a coro ⁶
Himnos fúnebres que honren a mi hijo el más valiente
Que las plañideras con un sonoro decoro
No cesen de llorar por el mejor combatiente

(Andrómaca demostrando un profundo sufrimiento y llorando se arrodilla ante el cadáver de Héctor, sujetando a su hijito e interpela:)

ANDRÓMACA: Esposo mío, qué joven haz partido ⁷
Qué poco duró nuestra felicidad
Dejándome, al hades haz descendido
¡Hado no tienes piedad!

Fuiste el mejor esposo, el mejor padre
Que ofrendaste la vida por nosotros
Ejemplar hijo que desea una madre
¡Gran domador de potros!

5 *Anáfora*

6 *Verso alejandrino*

7 *Estrofas Sáficas*

Mis días serán desolados sin verte
Sin ti a mi lado yo prefiero morir
Mis noches serán frías al no tenerte
¡Parca no quiero vivir!

Nuestro hijo crecerá sin conocerte
Lo educare bajo nuestro muérdago
Como tú será fuerte, vaya suerte
¡Yo viuda, él huérfano!

Ahora al contemplarte y verte inerte
Esposo mío veo nuestra dicha trunca
El Olimpo te conserva aún en la muerte
¡No te olvidare nunca!

(Andrómaca permanece arrodillada, mientras se acerca Hécuba al cadáver de su hijo, con un ademán de querer protegerlo con su vientre)

HÉCUBA: Primogénito mío que con ternura
Te tuve y para ser rey te engendré
A quien acune, eduque con dulzura
¿Para verte así te crié?

Es indescriptible el dolor que siento
Un candente hierro lacera mi pecho
Me deja este suplicio sin aliento
El corazón desecho

Madres que igual diosas del Olimpo son
Porque me infligen con este tormento
¿Acaso ustedes no tienen corazón?
Apiádense un momento

Cuando el hades nos quita a nuestro hijo
El alma se desgarrar por el dolor
Mortal o inmortal sufre siendo arijo
Porque es fruto del amor

De hoy en adelante estaré de duelo
Parecerá sin ti, Ilión desolado
Por siempre te llorare sin consuelo
Hasta pronto hijo amado

(Apartándose un poco del cuerpo de Héctor, se dirige a todo el público diciendo:)

Nunca una madre sienta lo que siento
No tiene este dolor comparación
Viendo a un hijo muerto y sin aliento
No hay consolación

(Príamo contralateralmente a Hécuba, se acerca al cuerpo de Héctor con unos pasos cansinos)

PRÍAMO: Héctor de mis hijos el predilecto
Por nosotros siempre tú serás loado
Por tus hazañas serás recordado
Así Troya te mostrara su afecto

De todos mis hijos, el más amado
Te enseñe a reinar lo que yo sabía
Por tu coraje, valor gallardía
Troya te amaba por ser denodado

El adalid, el mejor combatiente
De toda guerra, victorias nos trajo
Más con otros pueblos la paz contrajo
Su fama creció, del orto al poniente

Al contemplarte así, vástago amado
Un hondo penar siento agobiar mi ser
De qué me sirve un reino y el poder
Si yace ahora Héctor inanimado

(Príamo gira y se dirige al público denotando pesar y desasosiego)

Dioses ¿por qué esta aflicción me infligieron?
Nunca un padre debe ver a un hijo muerto
No es natural es un desconcierto
No sufra un padre, lo que me impusieron

(Andrómaca se levanta, Hécuba y Príamo se apartan para que los sirvientes saquen el cuerpo de Héctor y es Andrómaca señalando hacia donde los sirvientes salieron y posteriormente poniendo en andas a su hijito pronuncia:)

ANDRÓMACA: Los griegos, nunca más nos ultrajen
La pira consume a Héctor implacable
En ti, Astiacnate conserva esta imagen
Te sea después, Némesis favorable

ACTO II

(En el escenario, en los aposentos reales, se encuentran de pie: Hécuba, Casandra, Polixena, Príamo y Paris. Es Hécuba quien interviene primero dirigiéndose a los presentes:)

HÉCUBA: Mueren los nuestros y helenos por Marte
Sigue el combate sin tregua día a día
Voy a la huesa de Héctor, es mi agonía
Con nuestros héroes la gloria comparte

(Príamo contesta, con ademanes reflexivos:)

PRÍAMO: Sufro por la pérdida de nuestro hijo
Ya no hay quien nuestro ejército comande
Sólo Eneas combate, su espada blande
Su madre con gallardía lo bendijo

Héctor y él a muchos griegos vencieron
Nos salvaguarda de esta atroz batalla
Nuestra fuerte, titánica muralla
Que los mismos Cíclopes construyeron

(Cambia a una voz más imperativa)

Es infranqueable para cualquier mortal
Los helenos nunca podrán penetrar
Una hendidura no podrán encontrar
La paciencia será nuestra arma letal

(Paris con cierto aire de soberbia y poniendo en evidencia ante sus padres a su hermana, la interpela:)

PÁRIS: Polixena, están cundiendo rumores
Si fuera evidente serían aviesas
Que tú nuestras murallas atraviesas
Y con Aquiles se ofrecen amores

Quelestina es tu sierva que se presta
Llevando mensajes para encontrarte
Así Aquiles poder enamorarte
¡El rubor de tu cara, es la respuesta!

(Polixena ruborizada y al verse descubierta ante sus padres con prestancia, responde:)

POLIXENA: Cuando acompañe a nuestro padre a verlo
Dentro de mí albergaba la venganza
Causarle la muerte era mi esperanza
Arrastrar a Héctor fue un procervo

Pero una flecha de Eros me hirió el pecho
Haciendo que yo de él me enamorara
Quedando atrás todo y perdonara
Lo cruel que con nosotros fue, es un hecho

Mandó un heraldo como mensajero
La busco a Quelestina, mi sirvienta
Pidió verme con él, no me resienta
Aquel día me entregue al amor primero

(Desafiante y con voz imperativa increpa a Paris)

¡Es cierto! Aquiles y yo nos amamos
El amor es el sentir más grandioso
Que hace de nuestro espíritu gozoso
En su aura todos nos abandonamos

¿Por qué de mi amor quieres alejarme
Tú que eres causante de nuestro dolor?
¿No trajiste acaso a Helena por amor
Paris ahora vienes a increparme?

(Paris sorprendido por la respuesta retrocede, resignado y humillado, responde:)

PÁRIS: El amor nadie pide, nadie escoge
Si tu felicidad y tu destino
Está al lado de Aquiles y es tu sino
De ese designio nadie te despoje

(Hécuba con un tono molesto y de recriminación, se dirige a su hija)

HÉCUBA: Hija, tan pronto olvidaste a tu hermano
Dioses ¿por qué nuevamente me dañan?
¿Por qué ustedes con nosotros se ensañan?
Mi hija ame a quien asesinó a su hermano

Haz tenido y tienes pretendientes
Persisten en contraer nupcias contigo
Como de Reso, rey de Troya amigo
Hijos de aliados nuestros muy pudientes

Polixena, no te he negado nada
Todo lo que ansiabas siempre has tenido
Te prohíbo ver al que nos ha herido
De lo contrario, estarás encerrada

(Polixena con voz suplicante trata de sujetar a su madre y luego se dirige a su padre)

POLIXENA: No me inflijas no verlo madre mía
Él quiere pedir mi mano con honor
Reivindicarse así de nuestro dolor
¡Padre intercede! sin él moriría

(Príamo interviene reflexivamente con su mano derecha sujetándose la barbilla)

PRÍAMO: Cuando estaba yendo a su campamento
Tú me aguardabas en plena llanura
No podía allí dejarte por mesura
¡Tu muerte o plagio, sería un tormento!

Aquiles de ti quedose prendado
Me di cuenta que él te cautivaba
Y más cuando el vino a ti te escanciaba
¡Tu madre ahora ya ha dictaminado!

(Paris con astucia pregunta a su hermana)

PÁRIS: Casandra, algún tiempo atrás nos dijiste
Que a Aquiles una imprecación le recaía
Qué si alcanzaba la gloria no viviría
¿Es así el designio que interpretaste?

(Casandra cierra los ojos y con voz agorera responde a su hermano)

CASANDRA: Por haber muerto a Héctor, entro en la historia
Su esencia por el hades es requerida
Cortará Átropos la hebra de su vida
Por siglos de siglos él tendrá gloria

(Príamo con voz imperativa se dirige a Paris ordenándole:)

PRÍAMO: Paris cálzate mi propia armadura
Ayuda a Eneas en la cruel contienda
Que Troya no tiene quien la defienda
Como Héctor que su recuerdo perdura

Al verte quizá les infundas valor
Las puertas no pueden estar cerradas
Por Hoplitas pueden ser desgarradas
¡Sal! No seas medroso, pelea con honor

ESCENA I

En la alcoba real se encuentran, Hécuba, Casandra, Andrómaca y Príamo. Casandra da unos pasos levanta su mirada, abriendo sus brazos y dirigiéndose hacia el infinito

CASANDRA: Mi protector Febo, surca el Urano
El hado de todos se va cumpliendo
Devela el sino escrito del humano
Tetis, la argentípeda está sufriendo

(Paris irrumpe de la cajonera proximal, un poco jadeante y expresando una satisfacción profunda y empieza a narrar)

PÁRIS: Padres míos, a Aquiles he dado muerte
Nuestra venganza ya está consumada
La treta que yo hice creyó por suerte
Creía que iba a encontrarse con su amada

Mande a Quelestina a su campamento
Diga: por ti mi ama expía desazón
Por eso admitíamos su casamiento
Que venga solo, era la condición

Lo espere en el monte Ido, el sitio aciago
Donde las eternas aparecieron
Hubiese elegido ser despreciado
Cuando las diosas ser juez me pidieron

Me enseñó Afrodita el lugar sensible
Donde no tenía invulnerabilidad
Era el talón, por eso era imposible
Que un combate le cauce mortalidad

Mi flecha en veneno de áspid calé
Cerca mío paso inerme arregazado
Mi flecha asesté, en su talón clavé
Cayo herido de muerte sosegado

Una nube lo cubrió y levantó
Se escucharon gemidos muy cercanos
Debió ser Tetis quien lo aventó
Ahora están vengados mis hermanos

(Príamo sorprendido e incrédulo se dirige hacia su hijo:)

PRÍAMO: ¿Paris, dices que a Aquiles diste muerte?
De hecho pronto termina esta guerra
El adalid griego esta ahora inerte
Por quien su afamada cobardía emperra

El valor no tuviste de enfrentarlo
Tú ultimaste al periclito a traición
Pudiste en acto nefando ultimarlos
Paria ante todos serás por tu acción

Qué irónico sino del invencible
Con su muerte hará famoso a un cangalla
Ser muerto por un aleve insensible
Y no morir como un héroe en batalla

(Hécuba se interpone entre Paris y Príamo, recriminando a su esposo)

HÉCUBA: Importa poco, como o quien lo ultimó ⁸
Importa que a mis hijos han vengado
Importa que Tetis sufra como yo
Lo desgarrante que es perder a un hijo

(Andrómaca con una voz de satisfacción y cuasi burlona se pronuncia:)

8 Anáfora

ANDRÓMACA: La vindicta al ultraje a Héctor esta hecho
Ya la honra familiar esta repuesta
Sin Aquiles denotaran despecho
Partirán con una derrota a cuestras

(Príamo interviene reflexivamente, dirigiéndose a todos los presentes:)

PRÍAMO: Les daremos el tiempo que nos dieron
Soslayaremos el que no haya acuerdo
En los funerales de Héctor cumplieron
Por doce días llorarán su recuerdo

Después atacaremos con euforia
Estábamos hasta ahora cautivos
Nos volveremos a cubrir de gloria
Venciendo a todos nuestros enemigos

ESCENA II

En la alcoba real se encuentra Príamo observando por la una de las ventanas hacia el horizonte en un aparente diálogo y regocijo. Entra Hécuba con pasos lentos y cansados.

HÉCUBA: Cuantas pléyades y ortos transcurrieron
De la tumba de Héctor vengo de llorar
Varios de mis otros hijos murieron
Que acabe esta guerra me queda implorar

Polixena antes predijo su muerte
Junto a Aquiles se autoinmoló en la pira
Las Parcas consintieron esa suerte
Por mis hijos mi corazón expira

(Tomando un nuevo brío acercándose a una ventana, curvando sus manos sobre sus arcos superciliares y con una voz denotando alegría dice:)

¿Qué veo? Al mar sus naves están echando
Por este momento he rogado tanto
Los griegos se marchan arrebañando
¡Dioses por fin terminó este quebranto!

(Dirigiéndose hacia donde está su esposa, Príamo demostrando satisfacción y gozo dialoga con Hécuba)

PRÍAMO: ¿Ves lo que veo querida y amada esposa?
Han sido nuestros ruegos escuchados
La armada griega leva portentosa
Se van como llegaron ¡desdeñados!

(Apartándose algunos pasos y girando hacia el escenario, reflexivamente, prosigue)

La guerra en vidas tuvo un costo ingente
Esta infausta lid, ¡por fin terminó!
Al final ninguno de nos venció⁹
Ambos perdimos a cual más valiente

(Con voz imperativa y fuerte, cerrando ambos puños flexionando sus brazos hacia los hombros, volviéndose hacia su esposa, expresa:)

⁹ Apócope

Cuarenta y siete hijos míos perecieron

La flama retahiza, aún quedan tres
Hécuba son los que de ti nacieron
Serán báculo de nuestra vejez

(Abre la mano derecha, mirando hacia el cosmos continúa:)

Se cumplió lo que había anunciado al final
Nuestras murallas no podrían penetrar
La paciencia iba a ser nuestra arma letal
Nosotros los vemos con rumbo a alta mar

(Ingresa Paris por la cajonera central, denotando regocijo y satisfacción, se dirige a sus padres con pasos entrecortados. Hécuba va saliendo del escenario, dando muestras de estar agudizando el oído hacia la cajonera distal:)

PÁRIS:

Después de diez años de cruel contienda
Los griegos a marcharse decidieron
Pertrechos dejaron en una tienda
De sus muertos que al hades descendieron

Los observamos hacerse a la mar
Todo el pueblo esta exulto y gozoso
La algarabía se vive en todo lugar
Toda Troya vive un día esplendoroso

(Gesticulando con ademanes, trata de mostrar a su padre lo grande que es el caballo:)

Los griegos como ofrenda a los dioses
De madera un caballo inmenso dejaron
¡Es la ofrenda a Eolo! Sinón dijo a voces
A él lo abandonaron y vejaron

(Narra lo que ocurrió en la playa)

¿Qué hacer con el corcel? se pregunto
Unos decían: quemémoslo en la playa
Que al mar lo echemos, otro sugirió
Los más, de introducirlo en la muralla ¹⁰

Laoconte a esto se opuso tenazmente
Dijo: el caballo es una trampa mortal
Enrolló a él e hijos una serpiente
Que emergió del mar, ¡qué destino fatal!

(Se ve parte de la cabeza del caballo, a través de una de las ventanas, ingresando a la ciudad)

Los dioses dan su mensaje, dijimos
Para que no nos suceda nada igual
En traerlo aquí de acuerdo nos pusimos
¡Vean! Lo meten por la puerta principal

(Hécuba ingresa por la cajonera que había salido, demostrando preocupación, dolor y resignación, dirigiéndose hacia donde se encuentra Príamo)

10 Aféresis

HÉCUBA: Ha perdido Casandra la razón
No deja de gritar incoherencias
No enfermó así, como en esta ocasión
Esta desgarrando sus pertenencias

Que a nosotros, dice ella, nos ve muertos ¹¹
Que espectros deambulan por el palacio
Que los griegos no van hacia sus puertos
Que en el piélago avanzan muy despacio

(Príamo demostrando fastidio y gesticulando con la mano derecha, contesta a su esposa:)

PRÍAMO: Apolo le dio la clarividencia
Don que ha hecho que perdiera la razón
Prendía fuego a su aposento, la evidencia
¡Muertos! Nos decía en cualquier ocasión

Desde la muerte de Aquiles, está peor
Decía: que cerca nuestro fin estaba
Parecía con Andrómaca estar mejor
Una a la otra su pena consolaba

Andrómaca sólo con ella hablaba
Casandra era su único consuelo
Había Héctor muerto, el esposo que amaba
Por lo que lloraba con desconsuelo

11 Anáfora

(Paris que miraba de reojo la escena y estaba más concentrado observando de la ventana, interviene:)

PÁRIS: El caballo está dentro la muralla
Lo ofrendaremos mañana en la hoguera
Por los dioses y el fin de la batalla
Nuestro reino volverá a ser como era

(Se dirige al centro del escenario, demostrando felicidad, regocijo y desprendimiento, expresa:)

El pueblo goce, embullo y regocijo
Que abran mis bodegas, no sean medrosos
Por mucho tiempo las tuve entresijo
De fiesta estamos, seamos generosos

ACTO III

(En el Kliné se encuentran Hécuba y Príamo. Hécuba despierta y mueve para despertar a su esposo que se encuentra a su lado, se levanta, se asoma a una de las ventanas, gira sobre sus pasos dirigiéndose hacia Príamo:)

HÉCUBA: Despierta esposo, hay gritos de dolor
Parece que estuvieranse quejando ¹²
Siento de una densa humareda el olor
Como si todo se estaría incendiando

12 Parágoce

Veo que toda la ciudad está ardiendo
Los griegos matan a cuanto troyano hallan
Veo templos que el fuego está consumiendo
¿Por qué nuestros dioses ahora callan?

(Por la cajonera central ingresan Andrómaca y Casandra, ésta última, con un peplo raído, cabellos desarreglados, dando la apariencia de estar enajenada:)

CASANDRA: Se los previne, era una trampa mortal
Introducir el caballo a nuestra ciudad
Menelao, Ulises, Pirro en el animal
Venían dentro y muchos más con veleidad

Mientras dormían por el sopor del vino
A daga y espada a los guardias mataron
Abrieron y allanaron el camino
Para otros más que a la ciudad entraron

Ulises ideó esta estratagema
Fueron a la isla Ténedos próxima
Retornaron a descargar su flema
¡Llorad troyanos el fin se aproxima!

(Paris con el sopor aún del vino y soñoliento, ingresa por la cajonera proximal dando muestras de temor y horror que refleja su rostro:)

PÁRIS: Padre, madre, están con todo arrasando
Son una plaga ávida en voracidad
Lo que encuentran al paso, están quemando
Huyamos, luego erigimos la ciudad

(Hécuba que ha escuchado a sus hijos, asomándose por una ventana, contesta a Paris:)

HÉCUBA: Es tarde Paris, ellos están aquí
Mira es Pirro el adalid con bravura
Entra con saña, creo buscándote a ti
El que lo enfrenta muere con pavora

Está las escalinatas subiendo
Trae ensangrentado a Pólites, tu hermano
Vengan hijas que nos están protegiendo
Los Penates ¡Príamo toma mi mano!

(Príamo levantándose abruptamente del Kliné dice:)

PRÍAMO: Defenderé con mi vida esta afrenta
Porque los griegos quieren ultrajarnos
Mi espada empuñaré de forma cruenta
Si acaso ellos pretenden humillarnos

(Pirro hace su ingreso por la cajonera distal, con una armadura dorada y su quitón ensangrentado, jadeante, ojos desorbitados, mostrando una rabia contenida: con un movimiento rápido decapita a Polípotes delante de la familia real. Al contemplar esta horrenda escena Hécuba exteriorizando y gesticulando con todo su cuerpo un profundo dolor de madre, sentencia dirigiéndose a Pirro:)

HÉCUBA: Pirro por siempre estarás maldecido
A Pólites, mi hijo, haz decapitado
Al caído se honra aun siendo tu enemigo
No eres guerrero, eres un asesino

(Se acerca al cuerpo de su hijo Pólites que yace en el suelo, llorando y tratando de cobijarlo entre sus brazos:)

Uno más de mis hijos que veo morir
Y soy impotente para remediarlo
Este pesar no se puede describir
Nada puede este dolor mitigarlo

(Príamo tomando una espada, denotando un dolor desgarrante de padre, da unos pasos claudicantes en dirección de Pirro)

PRÍAMO: Pirro, aunque estoy viejo, te enfrentaré
Delante nuestro a mi hijo diste fin
Verlo degollado es un cruel tormento
¡Entre los griegos eres el más ruin!

Con este hecho a tu padre has profanado
Él fue hasta su último día generoso
Con Paris por su acto estuve enfadado
Debió morir como vivió ¡glorioso!

(Pirro, con las manos ensangrentadas por la decapitación, mostrándose altanero y soberbio, afronta a Príamo)

PIRRO: Tú decrépito, ¿me quieres enfrentar?
Se fueron los días de gloria de ti
El momento ha llegado para saldar
El juramento que yo proferí

Ante el cuerpo y ara de mi padre inerte
¡Juré! Iban los tuyos a perecer
Por mano propia vengaría su muerte
Tu varonía iba a desaparecer

(Da unos pasos hacia Príamo para después dirigirse hacia Paris)

Con tus hijos mi padre fue impetuoso
Enmendar quería y con tu hija casarse
Pero tú París, aquel día luctuoso
A ti vino con tu ardid a entregarse

(Alza su espada como señal de victoria dirigiéndose hacia el cenit y agradeciendo)

¡Loor Némesis! Por poner en mis manos
A estos sin par dos últimos troyanos
Uno el más grande de los soberanos
El otro, el ufano entre sus hermanos.

(Con un movimiento ágil y rápido asesta su espada contra Príamo, haciéndola girar dentro su abdomen)

¡Muere Príamo! Mi padre esta vengado
Mi espada irrumpe en tu vientre mortal
Ve al hades o al Erebo, ese era tu hado
El divo Príamo llegó a su final

(Príamo herido de muerte, cae al suelo. Hécula que ha presenciado toda la escena, horrorizada se abalanza sobre su esposo, abrazándolo y cobijándolo entre sus brazos, entre sollozos exclama:)

HÉCUBA: ¡Nooo! Príamo, amado, tu cuerpo aún sangrante
Yo lo rodeo y lo estrecho entre mis brazos
Esta herida es atroz y lacerante
No me dejes, quiero seguir tus pasos

Hemos tenido muchos días gozosos
Pluto y Pomona, ambos nos bendijeron
Troya es de los reinos esplendorosos
Por ti los dioses dádivas trajeron

Tú, rey, padre y esposo de los más loados
A diecinueve hijos hemos procreado
Fueron todos ellos muy bienhadados
Erigimos Troya, era su legado

(Levanta su cabeza hacia Pirro)

Ahora esposo mío yaces inerte
Pirro el nefando, pasará a la historia
Por haber al gran Príamo dado muerte
¡Pirro, te execro, sea breve tu gloria!

(Se desploma sobre el cuerpo de su esposo, levantando su tórax, señala con su mano derecha))

No me queda nada, he quedado viuda
Yace aquí Príamo y allá Pólites mi hijo
Que infortunio, no hay diosa que a mi acuda
Perséfone, ansío, ¡llévame contigo!

(Paris da la impresión de salir de un sueño, mueve la cabeza, sin atinar a convencerse de lo que ha presenciado, toma la espada que había sostenido su padre y desafía a Pirro)

PÁRIS: Te daré muerte por tu acto tan vil
Haz masacrado a mi hermano y a mi padre
Pirro es por ti que llama el añafil
Al Tártaro irás, donde está tu padre

(Hace su ingreso Menelao por la cajonera central, vestido con un quitón rojo y sobre éste su armadura dorada y capa roja. Lleva un casco ático, empuñando su espada con la mano derecha. Se dirige autoritariamente a Pirro:)

MENELAO: ¡Pirro, espera! Yo enfrentaré al desdichado
Él mancillo y tengo que vengar mi honor
Rapto el fatuo, a Helena mi bien preciado
Su ineptia trajo a todos mucho dolor

En mi reino Esparta lo recibí
Bajo la ley de la hospitalidad
Palacio y valimiento le ofrecí
Traicionó a los dioses por vanidad

(Se acerca amenazante a Paris, blandiendo su espada)

Con tu vida ahora tienes que pagar
Eres el culpable de esta cruenta guerra
Quedaste huérfano y no podrás salvar
Que tu reino se esfume de la tierra

(Paris encara a Menelao)

PÁRIS: Me otorgaron a tu esposa los dioses
De lo que hice, nunca me arrepentí
Te dejó porque quiso, mentir no oses
Me amó Helena y yo le correspondí

¿Qué es Esparta en comparación a Troya?
¡Nada! Ustedes de fama no gozaban
Mientras que allí era una furtiva joya
Aquí a Helena todos la idolatraban

Ella ofrecía un prodigio amor que entregar
La dicha que nunca tuvo contigo
En su plenitud la tuvo conmigo
Porque no supiste darle su lugar

Lo que te corroe, es que te haya dejado
Tu orgullo fuera de hecho mancillado
No fue un rapto, ella a ti te ha abandonado
No te cabe que hayas sido humillado

(Menelao sin perder cordura, efectuando una inspiración profunda, responde:)

MENELAO: Combatimos para acabar la guerra
Nos enfrentamos y te había vencido
Quise astarte mi arma, yacías en tierra
Te encubrió Afrodita y no fuiste habido

(Se produce un combate entre los dos, habiendo choque de espadas. En un determinado momento con un movimiento ágil, asesta su espada con un golpe mortal en la yugular de Paris)

Muere Paris, tú serás recordado
Como el inútil que no defendió
A su padre ni su reino infamado
Muere cobarde que tu hora llegó

ESCENA I

La escenografía de la alcoba real muestra que ha sido saqueada, desordenada, sus paredes están cubiertas con residuos de cenizas dando la impresión que su entorno ha sido incendiado.

En el escenario están Hécuba, vistiendo un quitón sucio, desgarrado, cabello suelto. Casandra viste el ampekonio y Andrómaca un peplo, ambas con las mismas características de su madre.

(Andrómaca que tiene los ojos inflamados por el llanto, se acerca a Hécuba, en sus brazos trae a su hijo inerte:)

ANDRÓMACA: Madre, Hécuba, somos todas nosotras
Esclavas de los griegos nos reparten
Hemos sido distribuidas junto a otras
Con Odiseo irás, sus barcos ya parten

(Hécuba señalando su entorno se dirige a todos:)

HÉCUBA: Mira en que ha terminado mi reinado
Ayer reina, hoy esclava ¡el sino troyano!
Los griegos todo han quemado y saqueado
¿Pero hija, que es lo que traes en tu mano?

(Andrómaca desconsolada extiende sus brazos mostrando a su hijo:)

ANDRÓMACA: Es Astiacnate que fue destrozado
Su cuerpecito esta hecho un amasijo
Que de la cimera lo ha desgaldado
No escuchó Ulises el ruego por mi hijo

Los griegos, temen se venguen, dijeron
No quieren de Príamo y Hécuba varonía
Menos de Héctor, que por él muchos murieron
Lo hecho a mi hijo, es un acto de cobardía

(Casandra interviene, va junto a su madre y Andrómaca, levanta su mano derecha hasta su rostro, con una voz gutural dice:)

CASANDRA: Vi que el último hijo que te quedaba
Por el rey Polimestor fue ultimado
Por la riqueza que llevaba
Polidoro, mi hermano, victimado

(Hécuba con los brazos extendidos camina por el escenario dando pasos cortos, interrumpiéndose a momentos para dar a su alocución mayor dramatismo)

HÉCUBA: ¡Oh Troya! Que fuiste del mundo crisol
Que dioses y mortales por tu esplendor
Te ansiaban como calígine al sol
Hoy el arrebol esta en ti y tu rededor ¹³

Los griegos como langostas en estío
A todo nuestro pueblo masacraron
No ha quedado ningún hijo mío
Mi afán calipédico exterminaron

13 Aféresis

Nuestro fugaz gozo aprovecharon
Ellos ninguna súplica escucharon
Todo lo que encontraban lo saquearon
Por su ira, animados, todo quemaron

(Se dirige a Andrómaca quien le entrega a su hijo)

Me traes el cuerpecito de mi nieto
No hace mucho, nació, era una criatura
Hoy convertido en amasijo prieto
¡Qué ironía! Del vientre a la sepultura

Con su prosapia real él había nacido
Con prodición aventarlo de un torreón
Por esto Odiseo estará maldecido
Sufrirá penalidades por sayón

(Cabizbaja con pasos cortos y arrastrando los pies camina por el escenario)

Me he quedado en un solo día, viuda
Y sin hijos, tuve lo que anhelaba
Fui muy dichosa sin ninguna duda
Ese ayer se esfumó ¡hoy seré una esclava!

Mis hijas siervas, o hetairas serán
Este es el peor costo de perder la guerra
Sin el pavés troyano quedarán
Morirán sin ver otra vez su tierra

(Se detiene en el centro del escenario y con voz entrecortada, exclama:)

Perséfone, contigo llévame ahora
No quiero seguir sin Príamo viviendo
Sin los míos mi vida será un acora
Libérame Hades de este sufrimiento

(Cae de rodillas, entre sus brazos está el niño, para después desplomarse)

Sobre mi nieto lloro sin consuelo
Este dolor que siento es indecible
Que ninguna madre sufra este duelo
Y padezca este dolor insufrible

FIN

Hay palabras como “viudo” o “viuda”, que designan a aquel que sobrevive a su cónyuge, “huérfano” o “huérfana”, a quienes han perdido tempranamente a sus padres.

Sin embargo, acepción alguna no existe, para calificar a quien ha sobrevivido a un hijo.

Algo del lacerante sufrimiento que esa situación conlleva, tenga, quizá, que ver con ello.

La tragedia: **HECÚBICA y PRIÁMICO**, pretende llenar ese vacío existente en el idioma.

Estas acepciones, califican paradigmáticamente a los padres que han perdido a sus hijos.

Con la incorporación de estos neologismos al idioma, se podrá decir:

Sufre de **HECUBISMO** o sufre de **PRIAMISMO**, cuando ha perdido a uno o varios hijos.

Como también: **SOY HECÚBICA o SOY PRIÁMICO**, cuando uno ha perdido a su (s) hijo (s).

...o0o...

La tragedia **HECÚBICA y PRIÁMICO**, está escrita en estrofas y en cuartetos, **cada verso está construido en endecasílabos**, en rima pareada y en serventesio, (El serventesio es una estrofa compuesta de cuatro versos endecasílabos, con heptasílabos, de rima consonante y alternada (ABAB). Su nombre procede del provenzal, ya que en la lírica trovadoresca se empleaba esta estrofa para la composición satírica denominada sirventés).

Existen partes en la que se recurre a la estrofa “sáfica” (es una estrofa mixta compuesta por tres versos endecasílabos sáficos y un cuarto pentasílabo. Fue creada por Safo de Lesbos, poetisa de la Antigua Grecia). También se recurre al verso “alejandrino” (es el verso de catorce sílabas métricas compuesto de dos hemistiquios de siete sílabas) para dar un realce singular a la obra dramática, rescatando este tipo de composición poética y enriqueciéndola con figuras literarias.

...o0o...

BIBLIOGRAFÍA

Adler, Samuel. 2006. *El Estudio de la Orquestación*. Barcelona, España: Idea Books.

Benot, Eduardo. 1943. *Arquitectura de las Lenguas*. Buenos Aires, Argentina: Araujo

Boettner, Juan. 1942. *Etimología Griega y Latina*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo

Cavour, Ernesto. 1994. *Instrumentos Musicales de Bolivia*. La Paz, Bolivia: Rotaprint

Ceballos, Edgar. 2002. *La Ópera 1901-1925*. México DF. México: Conalculca

De La Galves, Alberto; Pando, Ramiro. 2012. *Manual de Investigación en Salud*. La Paz, Bolivia: Apoyo Gráfico

Díaz Gainza, José. 1988. *Historia Musical de Bolivia*. La Paz, Bolivia: Puerta del Sol S.R.L

Eurípides.1987. *Las Diecinueve Tragedias*. México: Porrúa

Frías, Mario. 1972. *Carpeta Ortográfica*. La Paz, Bolivia: Difusión

Gauldin, Robert. 2009. *La Práctica Armónica en la Música Tonal*. Madrid, España: AKAL

García, Vicente. 1968. *Diccionario de Voces Naturales*. Madrid, España: Aguilar

Gente, Pablo 1975. *Recreaciones Lingüísticas*. México: Diana

Goldáraz, Javier. 2004. *Afinación y Temperamentos Históricos*. Madrid, España: Alianza

Gómez, Dora. 1967. *Los Géneros Literarios*. La Paz, Bolivia: La Juventud.

Hernández, Roberto. 2007. *Metodología de la Investigación*. México: Compañía Ultra.

Herrero, Avelino. 1947. *Aplicaciones Lexicográficas y Gramaticales*. Buenos Aires: Kapeluz

Hesíodo. 1995. *La Teogonía*. Barcelona, España: Edicomunicación

Homero. 1968. *La Odisea*. Barcelona, España: Brugera

Homero. 1951. *La Ilíada*. Buenos Aires, Argentina: Tor

Hurtado de Barrera, Jacqueline. 2002. *Metodología de la Investigación Holística*. Caracas, Venezuela: Sypal

- Hurtado de Barrera, Jacqueline.** 2015. *El Proyecto de Investigación*. Caracas, Venezuela: Quirón
- López, Francisco.** 1884. *Filología, Etimología y Filosofía*. París, Francia: Ch. Bouret.
- Loon, L.W. van** 1941. *Las Artes*. Barcelona, España: L. Miracle
- Manén, José.** 1978. *Diccionario de Celebridades Musicales*. Barcelona, España: Sopena.
- Mateos, Agustín.** 1949. *Etimologías Griegas del español*. México: Esfinge
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.** 1998. *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (DMEH), obra auspiciada por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) Ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.- Madrid
- Miranda, Edmundo.** 2000. *Teoría del Folklore*. La Paz, Bolivia. CIMA Producciones.
- Morgan, Robert.** 2000. *Antología de la Música del Siglo XX*. Madrid, España: AKAL
- Música Y Danza.** 1988 *Enciclopedia Temática*. Barcelona, España: Sopena.
- Ortega, Esteban.** 1980 *Etimología: Lenguaje Oculto y Científico*. México: Diana.
- Orías, Andrés.** 1997. *Música en la Real Audiencia de Charcas, Un perfil en la escuela platense. Música en la Colonia y el la República*. La Paz, Bolivia: Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos.
- Pinto, Gustabo.** 2002. *Elementos de Investigación*. Cochabamba, Bolivia: UCB.
- Piston, Walter.** 1992. *Contrapunto*. Barcelona, España: Labor, S.A.
- Pool, Mariana.** 1997. *Estudio de la Lingüística Formal*. México: Colegio de México
- Rivera, María.** 2007. *La Ópera en Bolivia*. Tarija, Bolivia: Luis de Fuentes.
- Salgado, Susana.** 1971 *Breve Historia de la Música Culta en el Uruguay*. Montevideo, Uruguay: AEMUS.
- Schönberg, Arnold.** 2000. *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid, España: Ajenjo, S.A.
- Sosa, Octavio.** 2006. *Diccionario de la Ópera en México*. México: Conalculta.
- Taborga, Javier.** 2002. *Los Procesos de Creación de las Nuevas Palabras (Neologismos) en el Discurso Político*. CIE, UMSA – INSB. La Paz, Bolivia: Sigla s.r.l.
- Tolon, Edwin.** 1943. *Óperas Cubanas y sus Autores*. Habana, Cuba: Habana

Valente, Ferro. 1997. *Historia de la Ópera Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone.

Virgilio. 1937. **La Eneida**. París, Francia: Ch. Bouret

Yakov, Mackiel. 1993. *Etimología*. Madrid, España: Cátedra.