



## RESUMEN

A través de los tiempos los compositores consagrados de la historia de la música han hecho de la Misa de Difuntos o Réquiem una memorable remembranza de la idea de la vida y de la muerte; sus partes estructurales y textos proporcionan una intención dramática intrínseca que de por sí pretenden mostrar el camino de la salvación y el perdón de un Ser Supremo hacia sus fieles difuntos.

La obra contiene un profundo carácter social que le es conferido ya en su tema, "*Réquiem a los Migrantes*"; la obra es una imagen de la realidad de nuestro país Ecuador, realidad social llamada Migración, que ha obligado al compositor a manifestarse de manera que sus conocimientos técnicos – musicales compositivos sean una expresión y un llamado de atención a ese problema que padecemos como sociedad.

El presente trabajo está dividido en tres partes, el primer capítulo dedicado a los antecedentes e influencias estilísticas del compositor de la Obra Sinfónico - Coral; a continuación en el segundo capítulo se muestra el aporte del compositor de la obra, particularmente en la utilización de la Música Litúrgica y sus textos, en el tercer capítulo se estudia de la obra completa "*Réquiem a los Migrantes*" desde el punto de vista del Encuadre Armónico, el Tratamiento de los Textos, Estructuración Formal y la Instrumentación Utilizada.

Para terminar se realiza una breve descripción de las composiciones complementarias que son un requisito que exige la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

**Palabras Claves:** Artes, Música, Composición, Requiem, Migración, Orquesta Sinfónica, Coro, Medio Social



## ÍNDICE

	Página
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>Antecedentes e influencias estilísticas de la obra “Réquiem a los Migrantes”</b>	<b>9</b>
1.1 Tendencia Estética	9
1.2 El Compositor y su Medio Social	10
1.3 Música Descriptiva	11
1.4 Concepto de Simultaneidad	11
1.5 Sonoridad en Masa	12
1.5.1 Textura Pandiatónica	13
1.5.1.1 El Acorde como elemento de color	14
1.5.1.2 El Acorde como entidad sonora variable	14
1.6 El Canto Gregoriano	15
1.6.1 Secuencia	16
1.7 Modalismo	17
1.7.1 Nota Característica	20
1.7.2 Principios Melódicos	22
1.7.3 Principios Armónicos	22
1.7.4 Polimodalidad	23
1.8 Escalas Sintéticas	23
1.9 Acerca de la Misa	24
1.9.1 Misa de Difuntos	26
1.10 Estructura Completa del Réquiem	27



## **CAPÍTULO II**

<b>Aporte del Compositor de la Obra</b>	<b>29</b>
2.1 Descripción General de <i>“Réquiem a los Migrantes”</i>	29
2.2 Narrador(a) como recurso descriptivo	31
2.3 Instrumentación de la Orquesta Sinfónica.	<b>32</b>

## **CAPÍTULO III**

<b>Análisis de las Obras</b>	<b>34</b>
3.1 Análisis Teórico – Musical de la Obra <i>“Réquiem a los Migrantes”</i>	34
I. Introit y Kyrie	35
II. Dies Irae	64
III. Tuba Mirum	79
IV. Rex Tremendae	91
V. Confutatis	105
3.2 Breve descripción de la Obra de Cámara	
“El Cuerpo es una Asunción y una Caída” , del Arreglo del Pasillo	
“Sombras” y de la Obra Electroacústica “A Consignación”	115
<b>Conclusiones y Recomendaciones</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>118</b>
<b>Anexos</b>	<b>121</b>



**UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE MÚSICA**

**COMPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL  
“RÉQUIEM”  
A LOS MIGRANTES  
PARA SOLISTAS, ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO MIXTO**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN  
DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
COMPOSICIÓN MUSICAL**

**AUTOR: DIEGO LIZARDO UYANA GUASUMBA**

**DIRECTOR: LCDA. JIMENA PEÑAHERRERA**

**CUENCA-ECUADOR  
2010**



## **DEDICATORIA**

A toda mi familia por su paciencia y apoyo durante mis años de estudio, en este camino en el que me puso Dios: la Composición.

**El Autor**



## **AGRADECIMIENTO**

A mis profesores de la Escuela de Música de la Universidad de Cuenca ( los que estan y los que no estan) por sus invaluable enseñanzas durante el transcurso de mi carrera.

A los Maestros Arturo Rodas, Diana Viteri, Jorge Oviedo y mi tutora Jimena Peñaherrera que siempre estuvieron apoyando mis ideas como compositor y persona.

A mis amigos y maestros que han contribuido de manera importante en la realización del presente trabajo, (Fabiola, Maria Eugenia y mi querida Tania Pertelot) a todos; no lo hubiese logrado sin su ayuda.

Gracias Señor

Porque al terminar mi obra me doy cuenta que tú no te olvidas de mi.

**El Autor**



## Introducción

A través de los tiempos los compositores consagrados de la historia de la música han hecho de la Misa de Difuntos o Réquiem una memorable remembranza de la idea de la vida y de la muerte; sus partes estructurales y textos proporcionan una intención dramática intrínseca que de por sí pretenden mostrar el camino de la salvación y el perdón de un Ser Supremo hacia sus fieles difuntos.

La obra lleva un profundo carácter social que le es conferido ya en su tema principal, "*Réquiem a los Migrantes*"; la obra es una imagen de la realidad de nuestro país Ecuador, realidad social llamada Migración, que ha obligado al compositor a manifestarse de manera que sus conocimientos técnicos – musicales compositivos sean una expresión y un llamado de atención a ese problema que padecemos como sociedad.

El presente trabajo está dividido en tres partes, se inicia con el primer capítulo dedicado a los antecedentes e influencias estilísticas del compositor de la Obra Sinfónico - Coral, donde se exponen las variadas corrientes compositivas y eventos que utiliza su composición; a continuación en el segundo capítulo se muestra el aporte del compositor de la obra, particularmente en la utilización de la Música Litúrgica y sus textos, el Narrador(a) como recurso compositivo y la paleta orquestal utilizada; y en el tercer capítulo se estudia de manera profunda la obra "*Réquiem a los Migrantes*" desde el punto de vista del Encuadre Armónico, el Tratamiento de los Textos, Estructuración Formal y la Instrumentación Utilizada.

Para terminar se realiza una breve descripción de las composiciones complementarias que son un requisito que exige la Escuela de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. En el conjunto total de las obras presentadas son: obra Sinfónico-Coral, de Cámara, Arreglo de Música Ecuatoriana y Obra Electroacústica.



Además se anexan el score orquestal de la obra *“Réquiem a los Migrantes”* y las partituras de las dos obras restantes, más el soporte en audio de la obra *“A Consignación”*



## CAPÍTULO I

### ANTECEDENTES E INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS DE LA OBRA “RÉQUIEM A LOS MIGRANTES”

#### 1.1 Tendencia Estética

Heidegger propone como punto de partida la existencia humana; el hombre, ser-en-el-mundo.

“Heidegger no se limita a constatar que el hombre está en el mundo, afirma que es un ser-en-el mundo. Afirmación que no debe entenderse como una mera localización en un espacio, como si estuviera señalando el lugar en el que se desarrolla la existencia, sino como un rasgo fundamental del modo de ser del hombre, como algo que constituye su existencia.”<sup>1</sup>

En su Carta sobre el humanismo nos dice: “Mundo no significa en ningún caso un ente ni un ámbito del ente, sino la apertura del Ser. Es decir, el mundo no es el conjunto de los objetos, entre los cuales se encontraría el hombre como sujeto, sino el rasgo fundamental del hombre como existente.”<sup>2</sup>

Las personas están siempre insertadas en el mundo de las cosas y otros seres humanos. Al estar insertados en ese mundo se vinculan en una red de tareas, preocupaciones y cuidados, esta red proporciona la inicial configuración de lo real.

Lo que hay en primer lugar es mi mundo, mi entorno y no el presunto mundo objetivo propuesto por la ciencia.

---

<sup>1</sup> VARIOS Autores. “*La Enciclopedia del Estudiante: tomo 19: Historia de la Filosofía*”. Buenos Aires. Editorial Santillana. 2006. Pág. 238

<sup>2</sup> VARIOS Autores. *op. cit.* Pág. 238



## 1. 2 El Compositor y su Medio Social

El mundo del compositor de la obra han sido los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI, una época marcada por la creciente contextualización y la globalización que ha ampliado la perspectiva de los habitantes del planeta. El hambre, la miseria, la corrupción y el crecimiento de las desigualdades en la sociedad han sido factores para que las personas deseen alcanzar metas o sueños y los obliguen a dejar su terruño en busca de nuevas oportunidades. La Migración es un fenómeno que hace su aparición con fuerza durante estos últimos tiempos y que a la vez a contribuido en el conjunto de las políticas económicas del país, pero también en la realidad, desde el punto de vista social llega a destruir a las familias cuyos miembros emigran para buscar nuevas oportunidades. Esta es nuestra realidad; en donde las personas de nuestra sociedad se estremecen al escuchar noticias de las personas que migran y mueren en su intento.

En este contexto el compositor abarca el tema de la composición de un Réquiem en Memoria de los Migrantes, que han intentado obtener tan ansiado sueño, a los cuales la muerte o la mala fortuna les ha llegado solamente para dejarnos relatos de sus experiencias e intentos fallidos. Este fenómeno se lleva los valores básicos de hermandad, amistad y parentesco con el fin puramente económico; esto según relatos de migrantes que están fuera y dentro del país; sumado esto la creciente xenofobia y la violencia han sido los motivos por los cuales el compositor de la obra no pudo escapar de dichos acontecimientos que suceden en su contexto social, es decir un problema que está presente en el Ecuador y específicamente en la provincia del Azuay.

La obra dentro de su encuadre estético - musical pretende mostrarse dentro del campo de la música contemporánea al utilizar lenguajes compositivos fuera de la influencia del lenguaje tonal (siglo XVII – XVIII). Esto se logra también al utilizar una paleta orquestal muy amplia que refleja intenciones sonoras cambiantes, fluctuantes a través de toda la obra.



### 1.3 Música Descriptiva

Según el diccionario Harvard de la Música nos dice que es la “Ilustración, por medio de música, de ideas presentadas o sugeridas por la letra de una canción o de alguna otra composición vocal.”<sup>3</sup>

Con la concepción antes descrita, se ha realizado en “*Réquiem a los Migrantes*” un tratamiento concreto en el cual el texto de las partes que conforman el Réquiem puede aparecer o no en los episodios presentados; estos textos que son cantados en algunos episodios y otras veces se utilizan narrados desempeñan un papel importante en la presentación de la música; su dramatismo textual confiere a la obra la intención de contar y relatar como en *Dies Irae* los acontecimientos descritos en sus líneas.

Como idea descriptiva se utiliza un Narrador(a) que interactúa con la orquesta para contar los acontecimientos del Día de la Ira (*Dies Irae*). Los medios empleados también son una orquestación vistosa, rítmica en los segmentos que así lo ameritan como por ejemplo en *Dies Irae*, *Tuba Mirum* y *Confutatis*; pero igualmente se utiliza una orquestación amplia en *Introit-Kyrie* y más sombría, reservada en *Rex Tremendae*, dándole un efecto *casi religioso* en donde su intención musical es más bien calmada y controlada. Es decir, los medios empleados dependen principalmente de la relación entre las cualidades del objeto a ser ilustrado y ciertas características de la música.

### 1.4 Concepto de Simultaneidad

A *Simultaneidad* se la designa como “cualquiera de dos o más tonos que suenen simultáneamente. El término se emplea especialmente con referencia a la música del siglo XX y como alternativa de acorde. Esta fuente de expresión llamada simultaneidad es utilizada ya por varios compositores del siglo XX.”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> RANDEL Michael Don. “*Diccionario Harvard de la Música*”. Editorial Diana, México 1984, Pág. 325

<sup>4</sup> RANDEL Michael Don. *op. cit.* Pág. 457



El principio de simultaneidad utilizado en “*Réquiem a los Migrantes*” obedece al concepto presentado anteriormente y a una definición propuesta por el compositor de la obra que se utilizará en la primera parte de la composición: Introit y Kyrie.

La concepción propuesta es la siguiente:

### **SIMULTANEIDAD**

La intención de combinar simultáneamente varios sonidos nos da como resultado:

Mezcla de Sonoridades que en el contexto de la Obra “*Réquiem a los Migrantes*” dependen de la instrumentación, la dinámica y los acordes planteados.

### **NO SIMULTANEIDAD**

Provoca Imbricación de 2 tipos:

*Imbricación Armónica:* es cuando sonidos distintos en altura o la superposición de acordes a través del tiempo ocurre en la composición

*Imbricación Melódica:* cuando actúan 2 o más sonidos de la misma altura.

En *Simultaneidad* y *No Simultaneidad* los sonidos y/o acordes se unen, se separan dependiendo esto de la dinámica (reguladores dinámicos) y de su duración.

## **1. 5 Sonoridad en Masa**

El abandono del sistema tonal por parte de las vanguardias compositivas del siglo XX y la valoración de otros parámetros como la textura y el timbre dio como resultado que las texturas tradicionales dependientes del acompañamiento armónico y la melodía vayan relegándose en su uso.



Así la masa sonora reduce la importancia de las notas individuales; se abandona virtualmente la melodía, la armonía y el ritmo para concentrarse casi exclusivamente en el timbre de los sonidos. En la masa sonora se distingue la evolución de la dinámica y el desarrollo textural a través del tiempo en una obra. Desarrollada a partir de los clústers y extendidas a la escritura orquestal hacia fines de los años 1950 y 60, la masa sonora se caracteriza por sus complejos sonoros en sucesión temporal realizada con la materia prima del sonido puro más que con motivos musicales.

Las técnicas de orquestación que se utilizan con masas sonoras incluyen técnicas extendidas con metales y/o cuerdas asordinados, efectos sobre el puente de las cuerdas, armónicos, trinos, todos ellos relacionados con registros graves medios y extremos.

### **1.5.1 Textura Pandiatónica**

“Este tipo de texturas consisten en el establecimiento por principio de que cualquier combinación del conjunto de notas en uso.

- *Empleo de todo el conjunto de sonidos como acorde*: se consigue si las notas se suceden muy rápidamente o si quedan resonando. En otro caso, el oído lo interpretaría como melodía y no como un todo armónico.

- *Legitimación de cualquier combinación de sonidos del conjunto en uso por medio de su fuerza lineal*: este procedimiento se basa en crear una gran actividad melódica con clara direccionalidad. La melodía en este caso legitima su uso de cualquier nota y no necesita una armonía como ayuda. Esto no significa que, como en el contrapunto, no deba preocupar la verticalidad y el nivel de consonancia/disonancia.

Lo que realmente marca el progreso de la armonía es el proceso mismo de agregación o substracción de notas al clúster. Se forman así conglomerados estáticos, sin melodía, sin funcionalidad o incluso definición armónica, sin ritmo



en el sentido tradicional. Estas nuevas texturas se potencian cuando su ámbito de aplicación es la música contemporánea.”<sup>5</sup>

#### **1.5.1.1 El acorde como elemento de color.**

En “*Réquiem a los Migrantes*”, su escritura está destinada a la orquesta sinfónica e incide de manera principal en el timbre (Introit y Kyrie); mediante la utilización de un gran ámbito instrumental y un amplio campo sonoro que va desde sonoridades muy graves a sonoridades muy agudas donde se muestra las posibilidades de la orquesta sinfónica; todos estos aspectos son de fundamental interés para el compositor de la presente obra.

Se crean a la vez diferentes planos sonoros dependiendo de la instrumentación y de los acordes; todo ello cumple con una clara función tímbrica. El uso de pedales tales como obstinatos, pedales rítmicos y figurativos (Dies Irae – Rex Tremendae – Confutatis), junto a la utilización de sonoridades acordales (que dependen de la orquestación), colaboran a crear esas atmósferas sonoras tan peculiares en la escritura orquestal.

#### **1.5.1.2 El acorde como entidad sonora variable.**

Además de la utilización de secuencias armónicas basadas en acordes, se aplican los recursos tradicionales de la inversión y duplicación de acordes. El uso del desplegamiento y fraccionamiento de los acordes, refuerza el concepto de *sonoridad extendida*, que se obtiene por la reunión en el tiempo de partes del acorde que se van oyendo sucesivamente y que se unen por fin en una sonoridad plena como utilizando el pedal del piano.

Todas estas formaciones acordales, puestas en juego, en ocasiones de forma sucesiva y no sucesiva en las diferentes partes de los episodios, conforman uno de los capítulos más importantes de la música de la obra: la armonía.

---

<sup>5</sup> MARTIN Jaime. “*Análisis de Atmosphères de György Ligeti*”. Editorial Barcelona, Barcelona 2001, Pág. 5



## 1.6 Canto Gregoriano

El significado estético e histórico del Canto Gregoriano nos recuerda que en sus comienzos, la salmodia litúrgica no pretendió ser una creación artística. No fue más que una vía de oración, un lenguaje colectivo para las ceremonias del culto, de forma que no se comprenderá la naturaleza del gregoriano si no se tiene presente su origen práctico,

consistente en la necesidad de disponer de un canto fácil y asequible a los fieles

desconocedores de la técnica musical, lo cual determina que sus notas sobresalientes fueran el limitado ámbito en que se desenvuelve la melodía, la inexistencia de grandes saltos interválicos, la ausencia de modulaciones, y que se desarrollará en un registro natural para la voz. Además los valores rítmicos se hallan prácticamente subordinados a la norma de la palabra hablada. Música esencialmente melódica con limitados esquemas rítmicos cuenta con posibilidades de desarrollo un tanto rudimentarias que en general, se limitan a la reiterada repetición temática y a un adecuado equilibrio entre la frase melódica y la palabra. En su desarrollo puede aparecer la alternancia entre dos o más de los ocho modos eclesiásticos (cuatro *auténticos* y cuatro *plagales*) que se derivan de los modos griegos, al sustituir el tetracordo descendente (*célula esencial del sistema musical helénico*) por la octava ascendente diatónica. La expresión, cuando existía, giraba en torno a los temas de la fé, de la esperanza, o de la aspiración celestial.

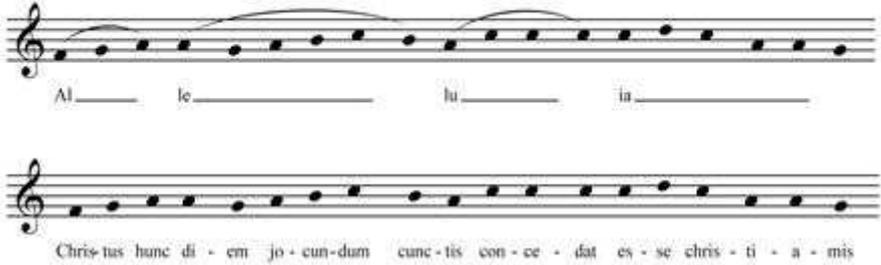
Además de las funciones típicas del canto gregoriano; himnos y secuencias constituyeron un medio hábil de expresión a los nuevos fragmentos espirituales que trascendían de las ruinas del imperio romano. La corrupción del latín y la aparición de de los brotes iniciales de las lenguas vulgares, así como la formación de los primeros esquemas de poesía rimada constituyen fenómenos lingüísticos de incalculable trascendencia que no se pueden desligar de este arte tan ligado a la palabra.

*Himnos y secuencias* nos muestran el tránsito de una cultura medieval eclesiástica, de carácter universal, a la cultura moderna de signo racional, en la que el nacimiento de las lenguas vulgares constituyó un símbolo de la individualidad naciente de los pueblos.

### 1.6.1 Secuencia

“Tiene su germen en el canto judío y en la Iglesia Bizantina y surge de los cantos melismáticos que constituían el Aleluya (Alleluia). A cada sílaba de la palabra Alleluia correspondían muchas notas, pero especialmente sobre todo a la “a” final seguían una extensa sucesión de notas .

SECUENCIA



Al le lu ia

Chris-tus hunc di-em jo-cun-dum cunc-tis con-ce-dat es-se chris-ti-a-mis

#### Gráfico # 1

Fuente: Historia de la Música I. Pérez de Alejo José María.

Para facilitar la entonación de tantos melismas sobre las sílabas aisladas, se tuvo la idea de adaptar nuevos textos litúrgicos a la melodía, de manera que correspondiera cada nota a una sílaba diferente, y si era preciso, al hacer la adaptación del nuevo texto se modificaban algunas notas. La composición de secuencias fue haciéndose cada vez más popular, y fue admitiendo melodías ajenas al Aleluya. Se introducen cantos laicos en su elaboración, por lo que la iglesia hubo de prohibirlas y permitió sólo el empleo de unas cuantas. Unos fragmentos o frase de una famosa secuencia del siglo XIII ha llegado hasta



nuestro días, debido que los compositores de todas las épocas la han tomado como cita de innumerables obras sinfónicas, de cámara y corales.

**DIES IRAE, DIES ILLA**

*Tomas de Celano*  
*S. XIII*

Di-es I-rae di-es il-la, Sol-ve sae clum in fa-vil-la Tes-te Da-vid cum Si-by-l-a.

### Gráfico # 2

Fuente: Historia de la Música I. Pérez de Alejo José María.

Es la secuencia sobre la misa de difuntos *Dies Irae, dies illa*, de Tomas de Celano<sup>6</sup>; la cual también es utilizada en “*Réquiem a los Migrantes*” en el segundo episodio.

## 1.7 Modalismo

Modalismo o modalidad se define como “el uso de formaciones armónicas y melódicas con base en los modos eclesiásticos, a diferencia de las basadas en los modos mayor y menor (tonalidad). En particular, el término se refiere al uso de expresiones modales en la música predominantemente tonal de los siglos XIX y XX.”<sup>7</sup>

Al iniciar el análisis de modalismo debemos referirnos a los modos eclesiásticos que es de donde proviene este sistema.

“Los modos eclesiásticos son un sistema que tuvo su origen en la Edad Media, de ocho escalas, cada una de las cuales consiste en los tonos de la escala de

<sup>6</sup> ENRIQUEZ María Antonieta, Pérez de Alejo José María. “*Historia de la Música I*”. Editorial Pueblo y Educación 1999. Pág. 66-67.

<sup>7</sup> RANDEL Michael Don. *op. cit.* Pág. 313.



do mayor, pero comenzando y terminando en re, mi, fa o sol y limitado a la extensión aproximada de una octava.

### Modos Eclesiásticos

The image displays eight ecclesiastical modes on a single staff each, arranged in four rows. The modes are: Dorico, Hipodórico, Frigio, Hipofrigio, Lidio, Hipolidio, Mixolidio, and Hipomixolidio. Each mode is represented by a sequence of notes on a treble clef staff. Annotations include '\* Nota Final' pointing to the final note of the Dorico mode and '\* Ambitus' with an arrow indicating the range of the Frigio mode.

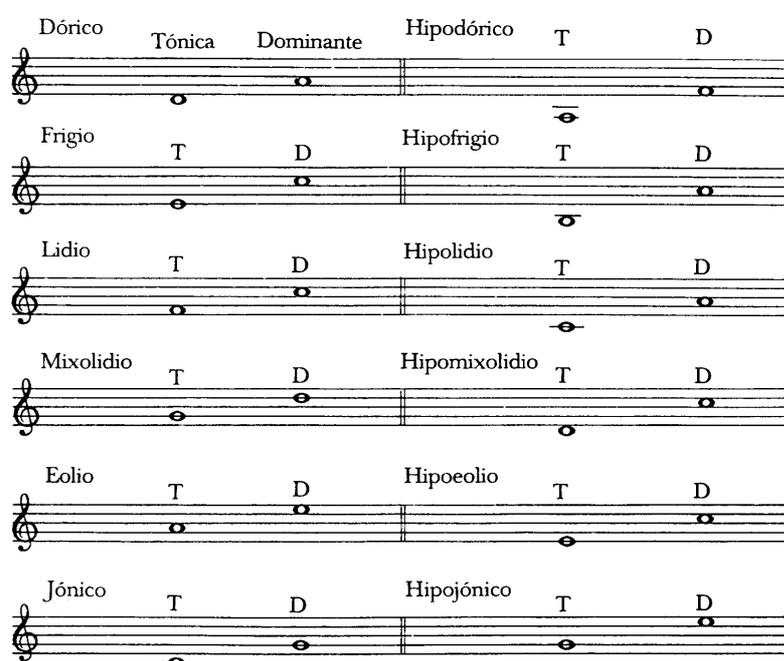
### Gráfico # 3

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Para cada una de las cuatro notas, llamadas finales (finalis), existen dos modos que se distinguen por diferentes posiciones de la extensión de la octava (ambitus) llamados, respectivamente, *auténtico* y *plagal*, o derivado. En los *modos auténticos* el ambitus se extiende desde la octava final hasta la octava superior; en los modos plagales, desde la cuarta debajo de la final hasta la quinta sobre ella. Las ocho escalas así descritas son la base de la clasificación tonal del canto gregoriano, y desde fines del siglo XV se les empleó también en discusiones de música polifónica. En el siglo XVI, H. Glareanus (*Dodecachordon 1547*), amplió el sistema de ocho modos del canto gregoriano, para que incluyera las dos escalas en *la* y las dos escalas en *do* (esencialmente nuestra escala mayor y menor), con lo que logró que el número llegara a doce.

Otra terminología rara vez empleada en la Edad Media, pero empleada comúnmente en la actualidad toma sus nombres de la antigua teoría griega: los cuatro modos auténticos se llaman dórico, frigio, lidio y mixolidio; se emplea el prefijo hipo en los modos plagales (Hipodórico, etc.).

Cada una de estas escalas se distinguía según la teoría griega, con el nombre de la región donde se había empleado por primera vez.”<sup>8</sup>



Modo	Tónica (T)	Dominante (D)	Hipo-modo	Tónica (T)	Dominante (D)
Dórico	G	D	Hipodórico	F	C
Frigio	F	C	Hipofrigio	E	B
Lidio	F	C	Hipolidio	E	B
Mixolidio	G	D	Hipomixolidio	F	C
Eolio	G	D	Hipoeolio	F	C
Jónico	F	C	Hipojónico	E	B

#### Gráfico # 4

Fuente: Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. Herrera Enric.

“A esos nombres, Glareanus, añadió *eolio (para la)* y *Jónico (para do)*. Zarlino en su *Istitutioni harmoniche*, de 1558, adoptó el sistema de Glareanus de doce modos, pero colocó primero el *jónico* y el *hipojónico*, por lo que la serie comenzó con dos modos en *do*. En los escritos modernos, el sistema de doce modos se agranda a veces a un sistema de catorce modos, al añadir el *locrio* y el *hipolocrio*, basado en el tono de *si* como tono final. Estos modos los

<sup>8</sup> RANDEL Michael Don. *op. cit.* Pág. 313.



menciona Glareanus, pero fueron rechazados porque incluyen una quinta disminuida (si –fa) sobre la final.”<sup>9</sup>

“Así pues *todos los modos están formados por los mismos siete sonidos. El hacer de cualquiera de ellos el centro sobre el que los demás gravitan es la base del sistema modal.*

El objetivo es pues que, sin retocar un determinado modo, se pueda funcionar musicalmente en él, y para ello, evitar todos los enlaces armónicos que puedan llevar al oído a entender el modo mayor relativo. Estos enlaces, digamos, a evitar, no es que suenen mal en un determinado modo sino que no dan el sabor de este, o lo que es peor, desvían la atención del oído hacia el modo mayor relativo.”

En conclusión, en el siglo XX estos modos son semejantes en su construcción pero su uso es diferente.

### 1.7.1 Nota Característica

“Cada modo tiene una nota característica que le da el color, el carácter y lo diferencia de los demás modos. En realidad son dos las notas que tienen estas propiedades, aunque una de ellas es de mayor importancia y a la que normalmente nos referimos como la *"nota característica"*, siendo la otra denominada *"característica secundaria"*.<sup>10</sup>

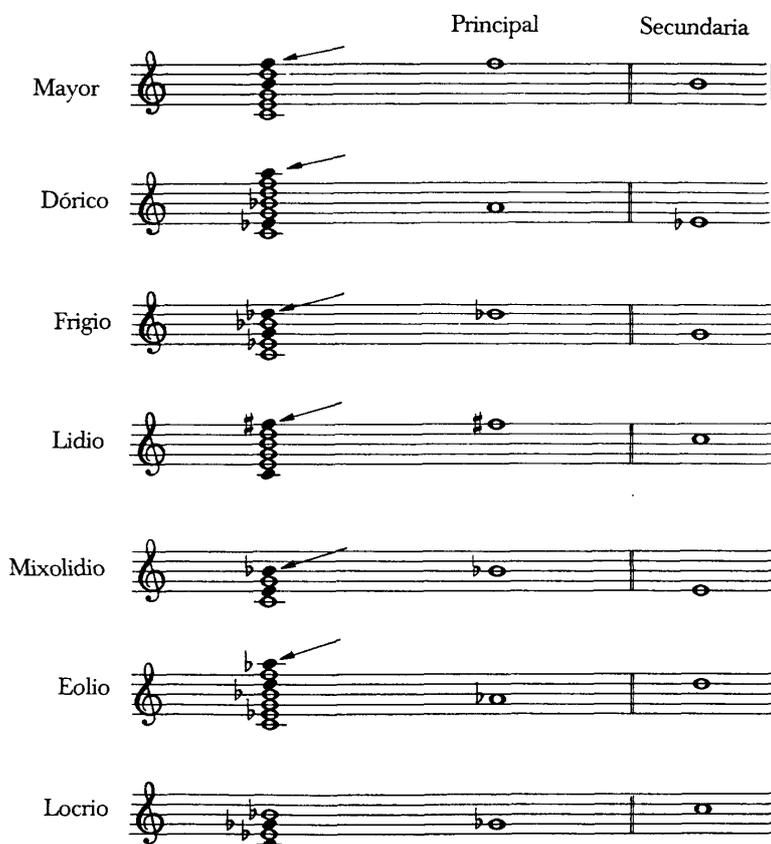
En todas las escalas modales está incluido un intervalo de tritono entre dos de sus grados diatónicos y las dos notas que lo forman son precisamente las notas características. Para saber cuál de las dos notas que forman el tritono del modo es la principal, se deben superponer por terceras, una a una todas las

---

<sup>9</sup> RANDEL Michael Don. *op. cit.* Pág. 313.

<sup>10</sup> HERRERA Enric. *"Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II."* Antoni Bosh Editor. Barcelona 2000. Pág. 162.

notas de la escala encima de la tónica; la primera de las dos en salir, será la nota característica secundaria, y en consecuencia la principal será la otra.”<sup>11</sup>



The image displays seven musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and a key signature. An arrow points to the first note of the scale. The modes and their characteristics are:

- Mayor:** C major scale (C-D-E-F-G-A-B). Principal: G (5th degree), Secundaria: F (4th degree).
- Dórico:** D minor scale (D-E-F-G-A-Bb). Principal: A (5th degree), Secundaria: F (4th degree).
- Frigio:** E minor scale (E-F-G-A-Bb). Principal: B (5th degree), Secundaria: F (4th degree).
- Lidio:** F major scale (F-G-A-Bb-C). Principal: C (5th degree), Secundaria: Bb (4th degree).
- Mixolidio:** G major scale (G-A-Bb-C-D-E). Principal: D (5th degree), Secundaria: Bb (4th degree).
- Eolio:** A minor scale (A-B-C-D-E-F). Principal: E (5th degree), Secundaria: F (4th degree).
- Locrio:** B minor scale (B-C-D-E-F-G). Principal: F (5th degree), Secundaria: E (4th degree).

### Gráfico # 5

Fuente: Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. Herrera Enric.

Lo esencialmente distintivo de estos modos se explota mediante el empleo de relaciones armónicas en las que aparezcan a menudo los grados característicos de la escala.

Estos sonidos propuestos en progresiones armónicas y melodías impiden al modo convertirse en una escala natural mayor o menor.

<sup>11</sup> HERRERA Enric. *op. cit.* Pág. 162.



### 1.7.2 Principios Melódicos

La sencillez y el diatonismo<sup>12</sup> se utilizan para darle el carácter modal a la composición. La melodía se cimienta alrededor de la tónica y evita el semitono ascendente entre una de sus notas características ya que esto podría estar afín con el movimiento VII-I del modo mayor. Las melodías a menudo acostumbran a terminar sobre la tónica o el quinto grado, y con menor frecuencia sobre el tercero.

### 1.7.3 Principios Armónicos

Se pueden establecer fórmulas de progresión a criterio del compositor, estas dependen de las intenciones artísticas que pretende mostrar la obra, es decir una serie de acordes dentro de los límites diatónicos de cada modo. Se establecen como acordes primarios el de tónica, más dos dominantes equivalentes. “De tónica, se considera al acorde formado sobre el I grado de la escala; él es el eje sobre el que deben girar los demás acordes. Los dominantes son aquellas triadas mayor y menor que incluyen los grados característicos y son, junto con el de tónica, los acordes básicos sobre los que se formarán las progresiones armónicas en el modo y los que producen el color característico.”<sup>13</sup>

“En cada modo acecha una triada disminuida; este es un acorde difícil porque la quinta disminuida tiende a sugerir una séptima dominante del modo mayor con el mismo número de sostenidos o bemoles del modo en cuestión.”<sup>14</sup>

Los acordes a evitar pero que se pueden utilizar sin caer en su función tonal, contienen las dos notas características, o sea el tritono de la escala modal. Su

---

<sup>12</sup> *Diatonismo*: Calificativo que se aplica a una escala o sistema musical cuyas notas constitutivas son adyacentes y poseen en todos los casos nombres distintos. Un sistema diatónico se diferencia de un sistema cromático en su empleo exclusivo de intervalos diatónicos.

<sup>13</sup> PERSICHETTI, Vincent. “*Armonía del Siglo XX*”. Editorial Real Musical, Madrid 1985, Pág. 30

<sup>14</sup> PERSICHETTI, Vincent. *op. cit.* Pág. 30

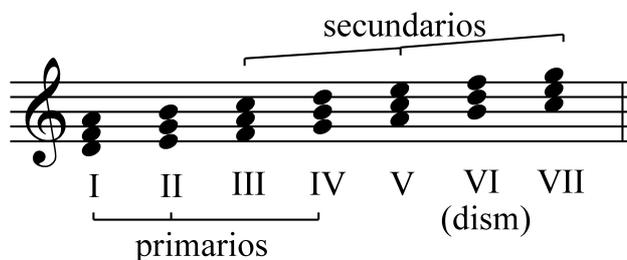
D dórico (sonido característico: VI grado)



acorde de tónica no tiene substitutos, ya que estos podrían finalmente implicar un desplazamiento del centro tonal.

La utilización de acordes en el sistema modal permiten triadas o cuatriadas, aunque para el acorde I (de tónica) se prefiere la triada.

Como ejemplo se muestra el modo dórico con su característico sexto grado (escala menor natural con el sexto grado elevado un semitono), los acordes primarios son I, II y IV, y los secundarios III, V, y VII. La triada disminuida es el VI (a evitar).



**Gráfico # 6**

Fuente: Armonia del Siglo XX. Persichetti Vincent.

#### 1.7.4 Polimodalidad

Es el empleo simultáneo de dos o más modos diferentes, en diversas partes de la estructura musical. Este recurso lo han empleado mucho los compositores del siglo XX. Entre los que tenemos a Stravinsky (Edipo Rey), Bartok (Cuarteto de Cuerda Nro. 3), Hindemith (Nobilissima Visione - Ballet), Messiaen (Vingt Regards sur l'enfant Jesus), Ravel (Concierto para piano en Sol), entre otros.

#### 1.8 Escalas Sintéticas

En todo el contexto armónico utilizado por los compositores de todas las épocas se pueden ubicar géneros y estilos que han sido manejados de acuerdo a su tiempo y época; algunos de ellos se han negado a permanecer activos y otros todavía tienen vigencia; la necesidad de los compositores por establecer



nuevas sonoridades a permitido que, en conjunto con la expresión y el avance propio de la música, contribuyan con el apareamiento de nuevas tendencias compositivas entre las que tenemos las escalas sintéticas.

La libre utilización en nuestros tiempos de las escalas y las sonoridades particulares que se obtienen de ellas se han logrado por el emplazamiento de los grados de la escala utilizada en un contexto particular y ha dado por resultado la formación de escalas originales fuera de la esfera de los modos mayor y menor.

En el lenguaje tonal la escala mayor y menor es una de las muchas escalas que contienen los doce sonidos de la escala cromática.

“Las escalas más originales están construidas por la sucesión de cualquier número de segundas mayores y menores y aumentadas en un orden cualquiera. Las posibilidades de permutación están alternadas y el proceso matemático tiene una pequeña conexión creativa con la composición. *Es aconsejable que las escalas puedan formarse como resultado de la sugestión de los modelos melódicos o armónicos; el material generado por las ideas temáticas puede entonces ser reunido y dispuesto en una formación escalística.*”<sup>15</sup>

## 1.9 Acerca de la Misa

“A través de la historia de la música las características de la misa forman una parte importante de la música coral desde la Edad Media hasta nuestros días.

La misa tiene su etapa de canto llano hasta el siglo X. En 1360 aparece la misa de Guillermo Machault que es la primera de la cual existe partitura; hubo otras tres misas que no tenían autor. Al principio la misa era hablada (siglo I) luego se introdujeron cantos, se les dio un orden y se comenzó a cantar ordenadamente. En el siglo XVII sufre una declinación debido a la influencia de la ópera; pero tiene su momento cumbre con la Misa en Bm de J. S. Bach. Ya para el período clásico va a tener influencia de la ópera del siglo XVIII. Mientras que la misa del siglo XIX en la primera mitad trata de volver a la misa inicial,

---

<sup>15</sup> PERSICHETTI, Vincent. *op. cit.* Pág. 41



quitándole algunas partes. En el siglo XX tiende a recuperar antes de 1965 su conformación litúrgica similar a la época de Palestrina, después de 1965 comienza a incluirse la música folclórica de cada país.”<sup>16</sup>

La misa definió sus textos a partir del siglo II, pero a medida que pasa el tiempo la iglesia empieza a cerrar las opciones, a tal punto de tener un texto fijo, de esta forma no se deja ningún tipo de amplitud y/o libertad. Su culto consta de oraciones que tienen como fin la petición, la acción de gracias, de reafirmación del Credo, de alabanza, de recordación de la vida de Jesús pero cada uno de estos textos tiene un objetivo diferente.

“Además del significado de “misa” como ritual de cantos, oraciones, lecturas y sermones religiosos, la palabra designa un tipo de composición musical para ser ejecutada durante el *Oficio Religioso*.”<sup>17</sup>

Las partituras de las Misas siguen el ordenamiento del ritual religioso y están ordenadas en 2 partes “El Propio” y “El Ordinario”

“El Propio o partes variables, llamase así por cuanto varia o puede cambiar de acuerdo a la festividad o solemnidad litúrgica del día en que celebrase la misa y consta de los siguientes cantos: Introito (Introducción), Gradual, Versículo Aleluyático, Secuencia (únicamente en algunas Misas), Tracto (que sustituye al Versículo Aleluyático desde Septuagésima hasta la Pascua, excluida), Ofertorio (es lo que se toca o canta en el momento en que el sacerdote está preparando el pan y le vino que son las ofrendas), Comunión ( se canta después que se ha tomado la ostia).

En total cinco cantos, o seis cuando corresponde la Secuencia.”<sup>18</sup>

El Propio tiene que ver con el año litúrgico (fecha de los santos, nacimiento o muerte de Cristo). Cuando hay festividad se introducen muchas cosas como las mencionadas arriba porque es “Propio” de esa festividad

---

<sup>16</sup> MOLERIO, Arletti. “Análisis de la Forma Musical Litúrgica” ISA. Ciudad de la Habana 1998. Pág. 8

<sup>17</sup> CHORENS, Roberto – O’REILLY Mónica. Ediciones Juventud Rebelde. La Habana. Pág. 13

<sup>18</sup> BAS, Julio. Tratado de la Forma Musical. Editorial Ricordi, Buenos Aires 1947, Pág. 139



Cuando no hay festividad se hace la misa comprendida solamente en el “Ordinario”, con sus textos y musicalización. El Introito no tiene texto fijo excepto en la Misa de Réquiem donde el Introito es fijo.

“El Ordinario o partes fijas las cuales tienen sus textos fijos, o sea, palabras fijas independientemente de la época.

Consta de los siguientes cantos: Kyrie, Gloria (fuera del Adviento y del periodo de Septuagésima y Pascua), Credo, Sanctus Benedictus, Agnus Dei.

El Kirie tiene la función de pedir Misericordia.

El Gloria: función de Alabanza.

El Credo: confirmación de la Doctrina.

Sanctus Benedictus: cuyo texto dice Santo, Santo es el Señor, bendito el que viene; y

Agnus Dei que su texto indica Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la paz, tiene su función después de tomar la eucaristía, la despedida.”<sup>19</sup>

La misa en su conjunto total tiene texto fijo y se la puede dividir en dos grupos:

1. Los textos largos (Gloria y Credo).
2. Los textos cortos (Kyrie, Sanctus Benedictus y Agnus Dei).

### **1.9.1 Misa de Difuntos o Réquiem**

Nombrada así por el comienzo en el idioma latín del Introito “Requiem aeternam dona eis Domine”. La composición de la Misa de Réquiem difiere de la Misa normal en que esta no solamente incluye ciertas partes del Ordinario (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei sino que las partes de regocijo o de júbilo como Gloria y Credo son omitidas). Además contiene el Introito que por lo general está unido con el Kyrie.

---

<sup>19</sup> MOLERIO, Arletti. *op. cit.* Pág. 8 – 9



En el Propio la secuencia “Dies Irae” himno del siglo XIII (compuesto por Tomas de Celano) es sustituida en lugar del Aleluya y frecuentemente es un elemento dramático en la composición. El texto luego puede ser descrito como el mismo de la misa normal con la omisión de ciertos pasajes alegres y la adición del pensamiento de muerte y el final de los tiempos. Algunas veces otros textos son adicionados, los cuales enriquecen la misa de difuntos en varios aspectos. La misa ha estado siendo cantada en latín por muchos siglos (excepto en las iglesias donde otras lenguas son usadas) pero el uso de un lenguaje vernáculo (como el Inglés o el Castellano) ya que fue permitido por el Concilio Vaticano Segundo en 1963.

La Misa de Réquiem se concibió para el culto y posteriormente ha llegado a convertirse en género de concierto, muchas de esas partituras han trascendido la liturgia por sus altos valores musicales y por su propia estructura y textos, dependiendo estos de la época y del compositor.

### **1.10 Estructura Completa del Réquiem**

La Estructura Completa de la Misa de Réquiem se presenta de la siguiente forma:

#### **Estructura Completa del Réquiem**

- I. Introit
- II. Kyrie Eleison

#### **III. SAEQUENTIA**

- Dies Irae
- Tuba Mirum
- Liber Scriptus
- Quid sum miser
- Rex Tremendae
- Recordare
- Ingemisco



- Confutatis
- Lacrimosa

#### IV. OFFERTORIUM

- Domine Jesu
- Hostias

#### V. SANCTUS

- Benedictus

VI. PIE JESU DOMINE

VII. AGNUS DEI

VIII. LUX AETERNA ( Comunción)

IX. EXSEQUIAE

- Liberame

#### X. VALEDICTO

- In Paradisum



## CAPITULO II

### APORTE DEL COMPOSITOR DE LA OBRA

#### 2.1 Descripción General de “*Réquiem a los Migrantes*”

La música sacra en el sentido de música litúrgica está destinada a la celebración de los sagrados misterios. Sin embargo existe también música sacra cuyo destino no es la liturgia, sino el concierto. Este es el caso de “*Réquiem a los Migrantes*”; aunque se basa exclusivamente sobre los textos de la Misa no tiene cabida en ninguna liturgia, ni en rito católico ni protestante; es música pensada para el concierto.

Este Réquiem es música sacra que está provista de elementos propios en toda su estructuración y composición; es decir tiene su propia individualidad desde el punto de vista armónico, la instrumentación utilizada y el aspecto descriptivo que son los factores que más inciden en la obra.

La utilización de los textos de esta Misa de Difuntos es nada más que el medio de expresión que el compositor de la obra emplea para contar una historia donde el miedo a la muerte en la travesía que realizan los Migrantes y los actos que cumplen para lograr el perdón de sus pecados son situaciones distintivas en su existencia.

Hay que hacer notar sin embargo que en “*Réquiem a los Migrantes*” se ha utilizado textos en castellano dado que los textos originales están citados en latín; pero el texto ha de ser adaptado a la realidad actual y es también en estos tiempos de libre elección y transformación del compositor.

La obra es un homenaje a la memoria de los muertos migrantes; esta pretende exponer la realidad social del medio geográfico del compositor y se ha realizado para ser interpretada en la Semana Santa o en el Día de los Difuntos. Desde luego la obra pretende ser estrenada y utilizará las características arquitectónicas que posee la ciudad de Cuenca (Iglesias) para estrenar la obra.



Como desenlace de toda esta idea compositiva, la obra hace una referencia hacia la concientización de las situaciones de carácter migratorio.

La composición se subordina a la dramaturgia del texto, que incluye modificaciones del compositor que se presentan en el análisis particular de cada episodio.

Se han tomado los siguientes pasajes de la estructura completa de Réquiem para realizar el *“Réquiem a los Migrantes.”*

### INTROIT

Requiem aeternam dona eis, Domine.	Dales Señor el descanso eterno
Et lux perpetua luceat eis	y que la luz perpetua los ilumine.
Te decet hymnus, Deus,	Para ti, Oh Dios se canta el himno
in Sion,	en Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem	y para Ti entrega Jerusalén la ofrenda
Exaudi orationem meam	Escucha mis plegarias, a Ti van todos
Ad te omnis caro veniet.	los que están vivos.
Requiem aeternam dona defunctis, Domine.	Dales, Señor, el descanso eterno,
Et lux perpetua luceat eis.	y la luz perpetua brille para ellos.

### KYRIE ELEISON

Kyrie, eleison!	Señor, ten piedad
Christe, eleison!	Cristo, ten piedad
Kyrie, eleison!	Señor, ten piedad



## SAEQUENTIA

*Dies iræ, dies illa,  
Solvat sæclum in favilla,  
Teste David cum Sibylla !*

Día de la ira; día aquel,  
en que los siglos se reduzcan a cenizas,  
como testigos el rey David y Sibila.

*Quantus tremor est futurus,  
quando judex est venturus,  
cuncta stricte discussurus !*

¡Cuánto terror habrá en el futuro,  
cuando el juez haya de venir,  
a juzgar todo estrictamente!

*Tuba mirum spargens  
per sepulcra regionum,  
coget omnes ante thronum.*

La trompeta, al esparcir su atronador sonido  
por los sepulcros de todos los reinos,  
reunirá a todos ante el trono.

*Rex tremendæ majestatis,  
qui salvandos salvas gratis,  
salva me, fons pietatis.*

Rey de tremenda majestad,  
tú que, al salvar, lo haces gratuitamente,  
Sálvame, fuente de piedad.

*Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis.*

Arrojados los malditos,  
enviadlos a las terribles llamas,  
Convócame con tus elegidos.

*Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis,  
gere curam mei finis.*

Te lo ruego, suplicante y de rodillas,  
el corazón contrito, casi hecho cenizas:  
hazte cargo de mi destino.

### 2.2 Narrador(a) como recurso descriptivo

La utilización del narrador(a) que en principio es un recurso literario, es creado por el compositor de la obra y tiene la misión de contar una historia. La intención descriptiva está relacionada estrictamente con el texto de Dies Irae y la música presentada en todo el segundo episodio; es a través de ella que se



pretende relatar el Día de la Ira (Dies Irae). Este narrador(a) es un narrador omnisciente que conoce todo el mundo en el que se van desarrollando los eventos que cuenta, expone los acontecimientos y las actuaciones de los personajes que se desarrollarán después de su narración. Se interna, cuenta los pensamientos más íntimos de los protagonistas del Día de la Ira (ira, dolor, lamentación) a los espectadores, parece saber lo que va a ocurrir en el futuro y lo que ocurrió en el pasado.

La utilización del narrador(a) en la obra se realiza de tal forma que cuenta en primer lugar los acontecimientos del Dies Irae y en segundo lugar la música muestra lo antes contado por el narrador(a).

### **2.3 Instrumentación de la Orquesta Sinfónica**

#### **Instrumentación**

Piccolo  
Flautas I y II  
Oboes I y II  
Corno Ingles en F  
Clarinete Piccolo Eb  
Clarinete Bb I y II  
Clarinete Bajo Bb  
Fagot I y II

4 Cornos en F  
1 Trompeta Piccolo Bb  
3 Trompetas Bb  
3 Trombones  
1 Trombón Bajo  
1 Tuba

Vibráfono  
Marimba  
Xilófono  
Glockenspiel  
Campanas Tubulares  
2 Pianos  
Clavicémbalo \* (amplificado)



Tímpani  
Gran Cassa  
Caja  
Látigo  
Gong  
Cimbal Crash  
Plato Suspendido

Solistas: **Soprano**  
**Barítono**

Coro: Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Violín I  
Violín II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabajo



## CAPÍTULO III

### ANÁLISIS DE LAS OBRAS

#### 3.1 Análisis Teórico – Musical de la Obra Sinfónico – Coral “Réquiem a los Migrantes”

##### I.

---

### INTROIT Y KYRIE

---

*“La creatividad armónica depende de la relación de acorde con acorde en un contexto particular:  
cualquier acorde puede moverse a cualquier otro....”<sup>20</sup>*

Introit y Kyrie está compuesto a partir de estructuras acordales concebidas a priori por el compositor de la obra; a dichas estructuras acordales se les agregan funciones tímbricas y de color que tienen relación con la instrumentación utilizada.

La simultaneidad y la no simultaneidad son aplicadas en busca de la mezcla de timbres, intervalos y acordes. Se presentan así superficies sonoras<sup>21</sup> individuales dispuestas unas juntas a otras y que se desplazan entre sí hasta producir imbricaciones y separaciones en el conjunto de la Orquesta Sinfónica y el Coro.

Al unirse, separarse o sucederse dichas superficies sonoras que dependen en su funcionalidad de los valores de tiempo, dinámica e instrumentación nos dan como resultado diferentes planos sonoros que se van desarrollando

---

<sup>20</sup> PERSICHETTI Vincent. *op.cit.* Pág. 6

<sup>21</sup> *Superficie Sonora*: Extensión Sonora en las que consideran 5 parámetros como elementos de sostenibilidad. Armonía (alturas planteadas), Instrumentación (timbre), Tiempo (espacio amplio o relativamente amplio), Textura (donde se anula la melodía), Dinámica



horizontalmente, estas características proporcionan el carácter de este episodio.

La melodía no ha sido del todo aniquilada; de tal forma que cuando aparece esta se une y ayuda en el entrelazado de las superficies sonoras planteadas.

El tiempo avanza libremente, carente de las trabas del compás y esta consensuado en una métrica de 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, etc.; el fluir de las superficies sonoras y las intenciones tímbricas se independizan de la medida estrictamente mecánica para hacerse expresivas en el espacio sonoro; es decir los acentos no deben ser nunca entendidos como una acentuación que tenga nada que ver con la pulsación (que es totalmente eliminada), sino que son una simple guía para tocar todos juntos.

La armonía ha sido sustituida por lo que podríamos llamar estructuras acordales, de manera que cuando se instrumenta dichas estructuras se funden en un todo.

La imbricación de estas estructuras acordales desde el punto de vista armónico es el resultado de la búsqueda del compositor por expresar ideas que estén más allá del tonalismo como fuente de expresión de la música.

En el aspecto textural su composición se basa mayormente en la utilización de superficies sonoras.

Introit y Kyrie han sido agrupados en un único movimiento; su estructura formal la da el texto; existe una relación entre música y texto.

## **INTROIT - PARTE A**

### ***ENCUADRE ARMÓNICO***

La fuente del Introit es una escala cromática y basa su ordenamiento armónico en acordes que el compositor a elegido a priori, dichos acordes están formados con los sonidos de la escala elegida. El uso de clústers, la gradación en

amplitud de su registro, de la posición de este registro y de la orquestación depende este episodio.

Las estructuras acordales escogidas sirven como medio expresivo y no como candencias o relaciones armónicas existentes en la obra.

La escala es la siguiente:



Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Los sonidos, intervalos y acordes utilizados son los siguientes; (material a elección del compositor):

### Gráfico # 8

Fuente: Diseño: Diego Uyana.



### **TRATAMIENTO DEL TEXTO**

El texto ha sido tratado de manera que el acento lexical del texto en castellano coincida con el acento prosódico de la música y con los movimientos melódicos propios de la obra.



A veces el acento lexical coincidirá con el acento prosódico del compás (Tiempos Fuertes – Ictus) pero en realidad esa no es la intención; ya que interrumpiría el flujo de la música con respecto a la linealidad y al espacio musical sonoro propuesto como idea principal y que en realidad no tiene relación con los acentos propios de los compases señalados en la Obra.

## INTROIT

### LATIN

Requiem aeternam dona eis, Domine.  
Et lux perpetua luceat eis  
Te decet hymnus, Deus,  
in Sion,  
Et tibi reddetur votum in Jerusalem  
Exaudi orationem meam  
Ad te omnis caro veniet.  
Requiem aeternam dona defunctis, Domine.  
Et lux perpetua luceat eis.

### CASTELLANO

Dales Señor el descanso eterno  
y que la luz perpetua los ilumine.  
Para ti, Oh Dios se canta el himno  
en Sion,  
y para ti entrega Jerusalén la ofrenda  
Escucha mis plegarias, a ti van todos  
los que están vivos.  
Dales, Señor, el descanso eterno,  
y la luz perpetua brille para ellos.

### ***Adaptación del texto en Castellano (Aporte del Compositor)***

Por tratarse de un Réquiem en Memoria de los Muertos Migrantes el texto en castellano se ha adaptado a esta realidad o momento histórico; omitiendo y agregando palabras a criterio del compositor.



Dales Señor - La luz perpetua.  
Luz ¡¡¡ - Eterna  
Dales Señor - Descanso Eterno.  
Dios ¡¡¡  
A Ti van todos los Migrantes.  
Dios ¡¡¡  
Escucha mis plegarias.

### COMPÁS 1

Exposición del sonido C (10 tiempos - compas de 4/4 - Andantino Maestoso  $\uparrow$   
= 90) en el primer tiempo con la siguiente instrumentación:

I. a 2  
Fagot II. *f*  
II. III.  
Trombone III. *f*  
Tuba *f*  
Timpani *f*  
Violoncello *ff* divisi  
Contrabass *ff*

### Gráfico # 9

Fuente: Composición "Réquiem a los Migrantes - Introit" Diego Uyana.

### Instrumentación:

Fagots I – II + Trombón III + Tuba + Timpani + Violoncello + Contrabajo



**Dinámica:**

Dinámica desde **ff** a **f**

**Registro:**

Desde C6 hasta C5

El Coro expone el sonido Bb conjuntamente con el sonido C homofónicamente y homorítmicamente, entonces se mezclan C + Bb creando así un contraste entre las voces ya que utilizan dinámica distinta, timbre distinto (C - T - B) y distinto sonido.

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Da - les Se - ñor

Da - les Se - ñor

Da - les Se - ñor

**Gráfico # 10**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

Las cuerdas *sul ponticello* exponen el sonido Bb en el cuarto tiempo (Bb3 y Bb4) más 4 cornos en F (registro medio y agudo) en dinámica de **f** produciéndose así una mezcla de sonoridades es decir:



Corno en F I. y III. *Cuivré*  
III. *mf*

Corno en F II. y IV. *Cuivré*  
IV. *mf*

Violin I *p* *f*

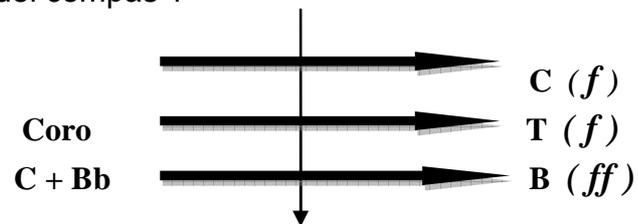
Violin II *p* *f*  
Sul ponticello

Viola *p* *f*  
divisi Sul ponticello

### Gráfico # 11

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

Estructura gráfica del compás 1



**Bb (Si bemol)**

4 Cornos en F (*Cuivré*) + Vln. I + Vln. II + Viola



**En el Conjunto General se mezclan y separan (Compás 1 al 3):**

The musical score is arranged in systems. The woodwind section includes two parts of Bassoon (I, II) and four parts of Horn in F (I, III, II, IV). The brass section includes two parts of Trombone (II, III), Tuba, and Timpani. The vocal section includes Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics are indicated by *f*, *mf*, *ff*, *p*, and *ff*. The vocal parts have lyrics: 'Da - les Se - nor'.

**Gráfico # 12**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

**COMPÁS 3 (segundo tiempo)**

**Instrumentación:**

Cl Bajo Bb (*f*) + Tbn. I con sordina harmon (*mf*) + Tbn. II (*f*)

**Dinámica:**

Dinámica desde *f* con reguladores dinámicos (crescendo y decrescendo)

Se realiza la primera *Imbricación* en C (Cambiada la instrumentación) es decir:



En primera instancia *Fgt. I y II* luego *Cl. Bajo Bb.*

**Gráfico # 13**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes - Introit*” Diego Uyana.

### Segunda *Imbricación*

En primera instancia Tuba y Tbn. III luego en segunda instancia Tbn. I con sordina harmon y Tbn. II.

**Gráfico # 14**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes - Introit*” Diego Uyana.

*Imbricación melódica* en el sonido C; continuación del sonido C pero con otra intención sonora y dinámica.

Estructura grafica del compás 1 al 3



**C (Do) (compás 1)**

*Fgt. I – II + Tbn. III + Tuba + Violoncello + Contrabajo*



**C (Do) (compás 3)**

*Clarinete Bajo Bb + Tbn. I con sordina harmon + Tbn. II*

**COMPÁS 4 -7**

Segundo tiempo - ataque del sonido D

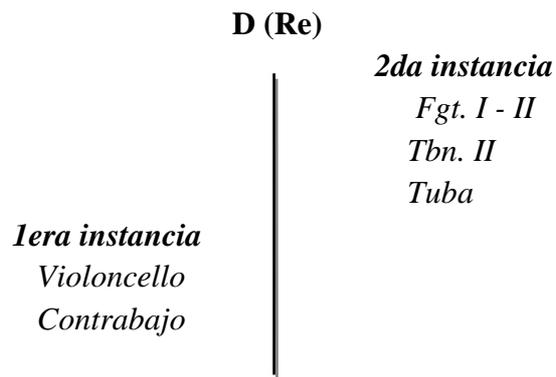
Sin simultaneidad en el ataque – Separación de timbre pero manteniendo el sonido.

The musical score for measures 4-7 is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

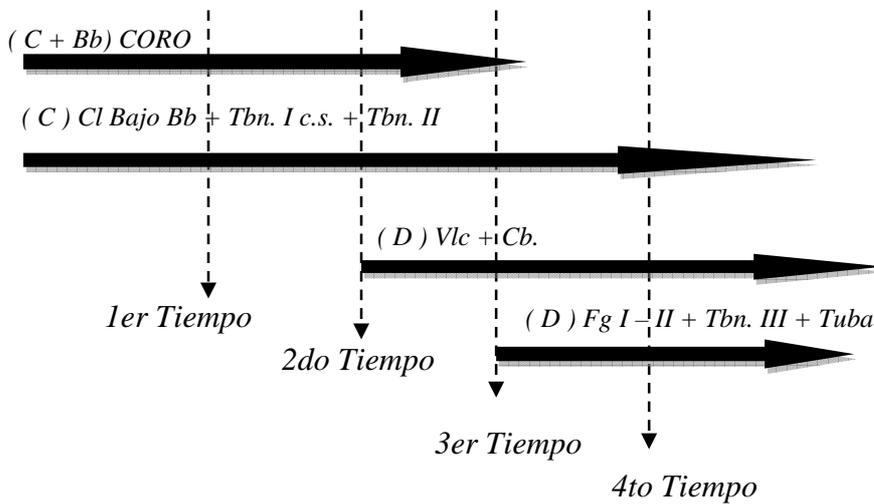
- Fagot:** Two staves (I and II). Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *f* and accents.
- Trombone:** Three staves (II, III, and Tuba). Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *f* and accents.
- Violin I:** Treble clef. Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *f* and accents. The word "div." is written above the staff.
- Violin II:** Treble clef. Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *f* and accents. The word "div." is written above the staff.
- Viola:** Alto clef. Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *f* and accents. The word "div." is written above the staff.
- Cello:** Bass clef. Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *ff* and accents.
- Contrabajo:** Bass clef. Measure 4 starts with a rest, followed by a half note D in measure 5, and a quarter note D in measure 6. Dynamics include *ff* and accents.

**Gráfico # 15**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.



En el cuarto compas sucede una superposición de superficies sonoras (Imbricación armónica)





### Conjunto General (Compás 1 al 7)

The musical score is arranged in four systems. The first system includes Clarinete Bajo Bb and Fagot I & II. The second system includes Trombon I, Trombone II & III, and Tuba. The third system includes Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The fourth system includes Cello and Contrabajo. The score features various dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, and includes performance instructions like 'a 2', 'con sordina harmón', and 'divisi'. The vocal parts have lyrics: 'Da - les Se - ñor'.

### Gráfico # 16

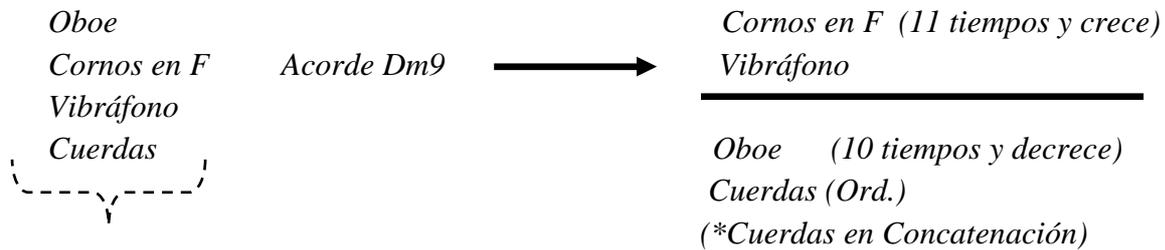
Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

### COMPÁS 5 - 7

Separación tímbrica de los 4 Cornos en F y el Vibráfono en el crescendo y el decrescendo en las Cuerdas; más la separación del D en Cuerdas bajas (Violoncello. y Contrabajo).



## SEPARACION



**Empiezan Juntos** —————▶ **Separación Tímbrica**

The musical score consists of five staves:

- Oboe:** Two staves (I and II). Staff I starts with a measure containing a whole note chord. Staff II starts with a measure containing a whole note chord marked *mp*.
- Corno en F:** Three staves (I, III, and IV). Staff I starts with a measure containing a whole note chord marked *mf*. Staff III starts with a measure containing a whole note chord marked *mf*. Staff IV starts with a measure containing a whole note chord marked *mf*. All three staves have a dynamic change to *ff* in the second measure.
- Vibrafono:** One staff. Starts with a measure containing a whole note chord marked *f*. The instrument is specified as "baquetas de algodón l.v.".
- Violin I and Viola:** Both start with a measure containing a whole note chord marked *f*. The Violin I staff has a dynamic change to *f* in the second measure.
- Violin II:** Starts with a measure containing a whole note chord marked *f*. The staff has a dynamic change to *f* in the second measure.

**Gráfico # 17**

Fuente: Composición “Régimen a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

### COMPÁS 15

Inclusión de texto hablado (a manera de “petición” – “suplica”) y el efecto sonoro – *Soplar sin emitir sonido de altura puntual* - en los instrumentos de embocadura (*Flautas I - II*) y boquilla (*Trp. y Cornos*) con dinámica de **sfz**; toda



esta intención sonora es a manera de cesura o corte como preparación para la inmediata aparición una melodía cantada por el coro.

**Encuadre Armónico:**

Acorde:

$E + D + F\# + B$   
 $Em9$  (suprimida 3)\*

**Gráfico # 18**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

**Instrumentación:**

Fl. I - II + 4 Cornos en F + Trp. I + Trp. II y III (todos soplar sin emitir sonido de altura puntual)

Flauta I. 15 I. y II.  
II. sfz

Corno en F I. 15 I. y III.  
III. sfz

Corno en F II. II. y IV.  
IV. sfz

Trompeta en B $\flat$  I. sfz

Trompeta in B $\flat$  II. II. y III.  
III. sfz

Soprano 15 *Hablado casi susurrado*  
Luz

Contralto *Hablado casi susurrado*  
Luz

Tenor *Hablado casi susurrado*  
Luz

Bajo *Hablado casi susurrado*  
Luz

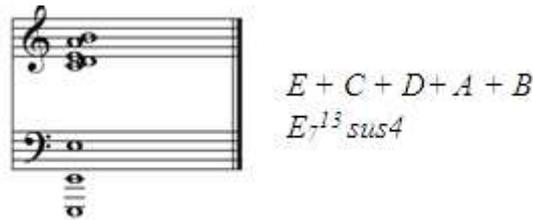
**Gráfico # 19**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

### COMPÁS 16

Coro en intervalos de 7mas mayores y menores duplicado por *Flautas I – II + Trp. I (c.s.)*.

El acorde cambia de sonoridad ahora sus sonidos son:



### Gráfico # 20

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### Instrumentación:

*Fl. I y II + Trp. I (c.s.) + Vln. I + Vln. II + Vla. + Vcl. + Cb.*

Las Cuerdas permanecen 4 tiempos en el compas de 5/4 para después realizar una separación del conjunto sonoro



Utilización de un glissando de E a G en las *Cuerdas + Tbn. I y Tuba.*

### Gráfico # 21

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes - Introit*” Diego Uyana.

## COMPÁS 17 - 19

### Encuadre Armónico

$G_0^{maj7}$   
 Cuerdas + Vibráfono + Piccolo      Viento Metal      Viento Madera

### Gráfico # 22

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Imbricación melódica Tbn. III y Tbn. II + Cl Bajo Bb.

Clarinete Bajo Bb  
 Trombon II.  
 III.

### Gráfico # 23

Fuente: Composición "Réquiem a los Migrantes - Introit" Diego Uyana.

Separación de los vientos metal del conjunto sonoro como recurso tímbrico (es decir se unen Cuerdas + Maderas + Metales) pero:

Compás 17      Compás 19  
 MADERAS  
 METALES  
 CUERDAS  
 y  
 CORO  
 Compás 18  
 1er 2do 3er 4to 5to (tiempo)



*Conjunto general (Compás 17 al 19)*

The musical score for measures 17-19 is arranged in a general ensemble format. The instruments and their parts are as follows:

- Piccolo:** Measures 17-19, dynamics *mp* and *f*.
- Flauta I and II:** Measures 17-19, dynamics *p* and *f*.
- Oboe I and II:** Measures 17-19, dynamics *p* and *f*.
- Clarinete en F#:** Measures 17-19, dynamics *p* and *mp*.
- Clarinete en Bb:** Measures 17-19, dynamics *p* and *mp*.
- Corno en F I, II, III, and IV:** Measures 17-19, dynamics *p* and *ff*.
- Trompeta en Bb I, II, and III:** Measures 17-19, dynamics *p* and *ff*. II and III are marked "senza sordina".
- Trombon I:** Measures 17-19, dynamics *mp* and *f*.
- Vibrafono:** Measures 17-19, dynamic *mf*.
- Violin I and II:** Measures 17-19.
- Viola:** Measures 17-19.
- Violoncello:** Measures 17-19.
- Contrabajo:** Measures 17-19.

**Gráfico # 24**

Fuente: Composición "Réquiem a los Migrantes - Introit" Diego Uyana.

### COMPÁS 22 - 24

Manteniendo la nota A como pedal desde el compás 19 las Cuerdas cambian el acorde anterior; empezando desde el Violoncello tocan el acorde:

**Encuadre Armónico:**



Am<sub>7</sub><sup>6</sup>  
(A+F#+C+E+G)

**Gráfico # 25**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

En el tercer tiempo ingresa el Coro apoyado por el Vibráfono.



22

Vibrafono

Soprano *f*  
Se - ñor

Contralto *f*  
Se - ñor

Tenor *f*  
Se - ñor

Bajo *f*  
Se - ñor

Violin I *mp* *p* *f*

Violin II *mp* *p* *f*

Viola *mp* *p* *f*

Cello

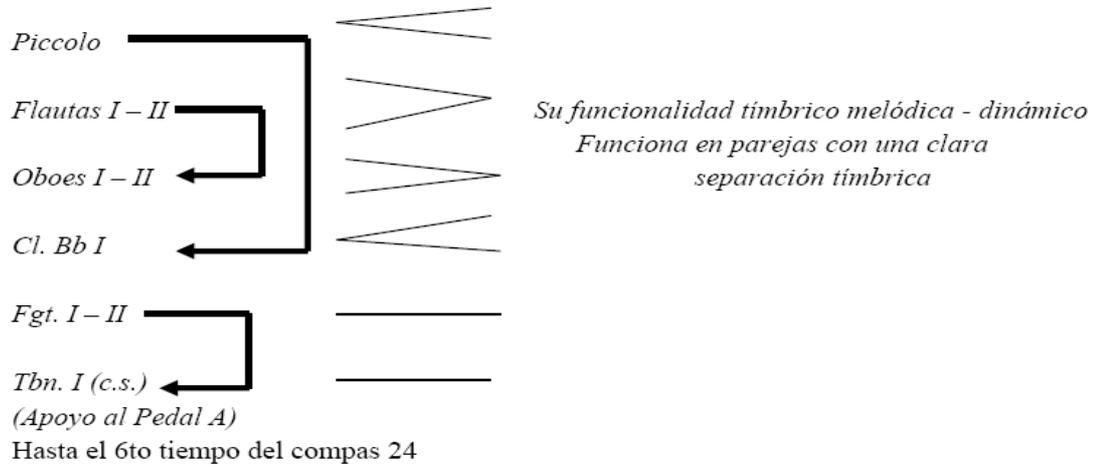
Contrabajo

**Gráfico # 26**

Fuente: Composición "Réquiem a los Migrantes - Introit" Diego Uyana.



En el cuarto tiempo del compás 22 ingresan:



**Gráfico # 27**

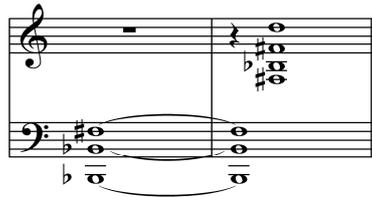
Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

### COMPÁS 24 - 25

Compás 24 - 6to tiempo atacan Bb y F# (intervalo de 5ta aumentada).

**Instrumentación:** Vcl. + Contrabajo + Tuba

**Encuadre Armónico:**



**Gráfico # 28**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

En el compás 25 - segundo tiempo; atacan las *Cuerdas sul ponticello* para provocar una intención sonora distinta en la separación de las Cuerdas es decir:

**Gráfico # 29**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.



### COMPÁS 28

Intercalación del texto hablado casi susurrado con la palabra “Dios” a modo de cesura o corte de los textos cantados para separar y dar énfasis a la superficie sonora subsiguiente; este fragmento del texto es una adaptación del texto original del Réquiem por parte del autor de esta obra.

The musical score for Compás 28 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flauta (I and II), Oboe (I and II), Clarinete en B $\flat$  (I and II), Corno en F (III and IV), Trompeta en B $\flat$  (I and II), Trompeta in B $\flat$  (II and III), Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and begins at measure 28. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bajo) are marked with *mp* and *Hablado casi susurrado* for the first part of the phrase, and *mf* for the second part. The instrumental parts feature various dynamics such as *sfz*, *mp*, *p*, and *pp*. The Contrabajo part is marked with *f* at the end of the phrase. The lyrics for the vocal parts are "Dios A ti van" and "Dios A ti van".

Gráfico # 30

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Introit” Diego Uyana.

## KYRIE - PARTE B

### ENCUADRE ARMÓNICO

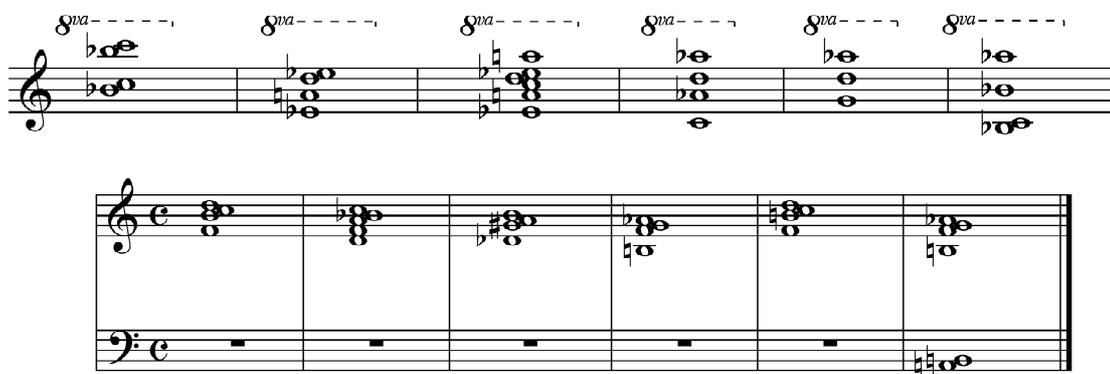
La fuente para la construcción armónica del Kyrie es una escala sintética de 10 sonidos que empieza en C como centro o núcleo de la escala.



**Gráfico # 31**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

La aplicación del estrato agudo y medio a través de las estructuras acordales que se convierten en superficies sonoras dominan y controlan este episodio; estos eventos son la fuente principal de este nuevo espacio sonoro. Esta vez las superficies sonoras amplían su espectro hacia el registro agudo el cual es explorado y explotado con la sonoridad de los armónicos tocados por las cuerdas y los registros agudos de algunos instrumentos de viento.



**Gráfico # 32**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Los intervallos disonantes de 2das - 7mas y 9nas predominan en la construcción armónica coral como recurso armónico para crear tensiones; el contrapunto entre las voces provee movimiento al inicio del Kyrie.



## **TRATAMIENTO DEL TEXTO**

Al tratarse de un texto corto las imitaciones, variaciones y el contrapunto corresponden al desarrollo y repetición del texto en castellano del Kyrie.

La segmentación de las palabras también proporciona una relación hacia las primeras palabras del Introit; esto como preparación para el final del Introit - Kyrie

### **KYRIE ELEISON**

LATIN	CASTELLANO
Kyrie, eleison!	Señor, ten piedad
Christe, eleison!	Cristo, ten piedad
Kyrie, eleison!	Señor, ten piedad

### *Adaptación del texto en Castellano*

#### **“Kyrie”**

Señor, ten piedad  
Cristo, ten piedad  
Señor, ten piedad

Ten Piedad

Señor, ten piedad  
Ten piedad  
Piedad  
Dad



#### **“Introit”**

Dales Señor  
Descanso Eterno



### COMPÁS 44 - 47

El coro mantiene su linealidad y movimiento paralelo al comienzo de este episodio como en los primeros compases del Introit; excepto que el coro interactúa sin la presencia de superficies sonoras pero acompañado de una base armónica “colchón” por el Clarinete Bajo, Fagots y Cornos en F.

The musical score is divided into two systems. The first system includes the Clarinete Bajo Bb, Fagot I and II, and Corno en F I, III, II, and IV. The second system includes the Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The tempo is Adagio Cantabile with a metronome marking of 75. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mp*, *p*, and *f*. The vocal parts have lyrics: "Se - ñor ten pie - dad Cris - to ten pie dad". An annotation "Imitación Estricta y Rítmica" points to the vocal lines.

Gráfico # 33

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Kyrie” Diego Uyana.

Los compases siguientes son imitaciones exactas, estrictas, rítmicas y variaciones melódicas de los compases 44 y 45.

Los movimientos melódicos a grado conjunto predominan en la construcción melódica coral.

48

Intervalo de 9nas S-C

Intervalo de 2das S-C

Soprano

Se - ñor ten pie - dad Ten pie - dad

Contralto

Se - ñor ten pie - dad Ten pie - dad

Tenor

Se - ñor ten pie - dad Ten pie - dad

Bajo

Se - ñor ten pie - dad Ten pie - dad

Imitación Exacta

Imitación por Supresión

ff

ff

### Gráfico # 34

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Kyrie” Diego Uyana.

### COMPÁS 54 – 55

Presentación y unión de las superficies sonoras agudas por las Cuerdas; estas tocan armónicos naturales y artificiales.

### Compás 54 (1er tiempo)

#### Encuadre Armónico:

8va

1era Instancia (1er tiempo)

### Gráfico # 35

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

**Instrumentación:**

*Vln. I + Vln. II (div.) + Vla. I + Vc. I*

Las Cuerdas utilizan armónicos naturales y artificiales como recurso de modificación con respecto al espectro del espacio sonoro presentado en el Introit; en este caso se ha utilizando el registro agudo y la transformación tímbrica.

La separación en Violas I – II y Violoncelos I - II se debe a un motivo de espacio y para mayor claridad en el score o partitura general.

**Compás 54 (3er tiempo)**

**Encuadre Armónico:**



**Gráfico # 36**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

**Instrumentación:**

*Piccolo + Fl. I + Clarinete Piccolo Eb + Vln. I + Vln. II (div.) + Vla. II + Vc. II*

Nueva propuesta armónica que de igual manera presenta una instrumentación diferente al añadir vientos madera (registro agudo) al conjunto de la Cuerdas que utiliza los armónicos añadiendo el Vibráfono también para crear otro tipo de sonoridad con respecto al timbre.



### COMPAS 65 – 67

Las voces en el Coro (S – C – T) se mueven homorítmicamente y mediante movimientos paralelos y oblicuos pero manteniendo cierta linealidad en melodía.

#### Encuadre Armónico:

I

Compas 65                      Compas 66                      Compas 67

### Gráfico # 38

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Ahora las superficies sonoras se encuentran en el registro medio; su intención es distinta al disponerse otra dinámica e instrumentación.

#### Instrumentación

Vln. I + Vln. II + Vla. I y II

Plato Suspendido (Crash) - golpe en la campana

65

Plato Suspendido (Crash) *f*

Soprano  
 Ten pie-dad Ten pie-dad Ten pie-dad

Contralto *f*  
 Ten pie-dad Ten pie-dad Ten pie-dad

Tenor *f*  
 Ten pie-dad Ten pie-dad Ten pie-dad

Bajo  
 Cris - to Se - ñor

65 div. *pp*

Violin I *pp*

Violin II *pp*

Viola I *pp*

Viola II *pp*

### Gráfico # 39

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes - Kyrie” Diego Uyana.

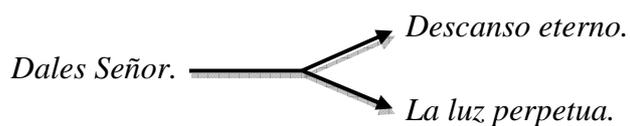


### **COMPÁS 76 – 83**

Compases finales del Kyrie y de toda la obra en donde se reexpone los primeros compases del Introit en los cuales se mantienen su característica principal (superficies sonoras)

Así también a manera de reexposición de este segmento se repite la instrumentación como las imbricaciones ya descritas y los doblajes que en este caso corresponden *Cornos en F* al Coro.

El texto de Introit se repite con la particularidad que en los 4 últimos compases el Coro canta homorítmicamente pero los textos son diferentes; esto está en relación con las palabras iniciales del Introit. Es decir:





### Conjunto general (Compás 76 al 83)

76 *Andantino Maestoso* ♩ = 90

Clarinete Bajo Bb

Fagot I, II

Corno en F I, III, II, IV

Trombon I, II, III

Tuba

Timpani

Gran Cassa

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violin I

Violin II

Viola I

Viola II

Violoncello I

Violoncello II

Contrabajo

Lyrics: Da - les Se - ñor Des - can - so\_e - ter - no / Da - les Se - ñor La - luz per - pe - tua

Gráfico # 39

Fuente: Composición "Réquiem a los Migrantes - Kyrie" Diego Uyana.



## II.

---

### **DIES IRAE**

---

*“Sólo Dios tiene la autoridad para terminar la vida en este planeta, la única cosa que los humanos tienen es el poder.”<sup>22</sup>*

Esta segunda parte está basada en la **secuencia Dies Irae** ("Día de la ira") famoso himno latino del siglo XIII atribuido al franciscano Tomas de Celano (1200-1260).

Suele considerarse como un poema en latín medieval, y difiere del latín clásico tanto por su acentuación (no cuantitativa) como por sus líneas en rima. El metro es trocaico.

El poema describe el día del juicio, con la última trompeta llamando a los muertos ante el trono divino, donde los elegidos se salvarán y los condenados serán arrojados a las llamas eternas. A partir del siglo XIV se incorporó a la Misa de Réquiem y el Concilio de Trento (1545–1563) lo confirmó como parte fija en esta Misa. En la forma ordinaria del rito romano, el **Dies Irae** se volvió opcional en 1967 y se suprimió en 1969; en la forma extraordinaria del rito romano su uso sigue siendo mandatorio, por lo que aún puede escucharse en las iglesias donde se celebra la llamada misa tridentina.

#### **ENCUADRE MELÓDICO Y ARMÓNICO:**

El análisis del fragmento escogido de la secuencia del Dies Irae nos muestra que corresponde a una escala de seis sonidos que está situada en el modo de D dórico, ya que presenta la nota D al final de la melodía pero en toda secuencia le corresponde el sonido B como nota característica. Al respecto de la utilización de la melodía, no se debería enmarcar en ningún sistema

---

<sup>22</sup> COFFIN William Sloane, *a Passion for the Possible*, Westminster/John Knox Press, Louisville 1993, Pag.46



armónico sino que la utilización de esta melodía en el siglo XIII; que es donde aparece, se cantaba en forma de monodia y no como parte de un sistema armónico referente a la superposición de sonidos, entonces prima su uso melódico, es decir a partir de los modos eclesiásticos

Un fragmento de la secuencia compuesta por Tomas de Celano es citada en esta sección pero con carácter instrumental en su primera parte y coral en la segunda.

**DIES IRAE, DIES ILLA**

*Tomas de Celano  
 S. XIII*

Di - es I - rae di - es il - la, Sol - ve sae elum in fa - vil - la, Tes - te Da - vid cum Si - byl - la.  
 Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, Quan - do ju dex est ven - tu - rus, Cun - cta stric - te di - scus - su - rus

**Gráfico # 40**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

Se ha escogido como base armónica los modos eclesiásticos, en el caso de esta sección: Modo Dórico de D y de A es decir la siguiente escala:

*D dorico*

*A dorico*

**Gráfico # 41**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

La armonización propuesta está realizada en el modo D dórico y contrapuesto en algunas secciones al modo A dórico para crear polimodalidad.



## TRATAMIENTO DEL TEXTO

En este episodio el narrador(a) es el encargado de relatar los acontecimientos del Día de la Ira en la primera parte (cumple su función descriptiva); luego el solista Barítono conjuntamente con el coro también expondrán el texto en la parte B.

## SECUENCIA

### LATIN

*Dies iræ, dies illa,  
Solvat sæclum in favilla,  
Teste David cum Sibylla !*

*Quantus tremor est futurus,  
quando judex est venturus,  
cuncta stricte discussurus !*

### CASTELLANO

Día de la ira; día de juicio  
aquel en el que mundo se disolverá;  
como testigos David y la Sibila.

¡Cuán grande será el temor en el futuro  
cuando venga el juez  
a juzgar todos con rigor!

### *Adaptación del texto en Castellano*

Día de Ira, Día del Juicio

Luto ¡¡¡ – Duelo ¡¡¡ - Lamentación ¡¡¡

Aquel día en el que el mundo se disolverá.

Como testigos los Migrantes.

Cuán grande será el temor  
cuando venga el Juez a juzgar a todos con rigor.

Cuán grande será el temor en el futuro  
cuando venga el Juez a juzgar todo estrictamente  
y a todos con rigor.

## ESTRUCTURA FORMAL

Hay que recalcar que esta sección es solamente instrumental en su parte A y en su parte B interviene el solista Barítono, Coro y la Orquesta cantando los textos del Dies Irae.

### COMPÁS 1

Largo con spirito ♩ = 50

Fagot

I. 

II. *f* *Espressivo con dolore*

#### Gráfico # 42

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Este compás al no tener métrica sugiere que la melodía debe ser cantada de manera que acentos de ninguna naturaleza afecten este fragmento como en el canto llano; haciendo referencia a una música de carácter vocal, monódica y en principio a la melodía original escrita por Tomas de Celano.

*In commemoratione omnium fidelium defunctorum: I-Pa2801, folio 104r. Found 14th century, A-Vs287*



Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa - vil - la: Te - ste

↑ *Sonido largo*      ↑ *Sonido Bajo-Alto*      ↑ *Sonido Alto-Bajo*

#### Gráfico # 43

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### Notación cuadrada:

Virga: Sonido Largo

Podatus: Sonidos Bajo-Alto

Clivis: Alto-Bajo



## COMPÁS 2 – 5

Se utiliza como recurso armónico la separación del acorde en los distintos estados (fundamental e inversiones) con respecto a la tónica del acorde de Dm9:

The musical score for measures 2 to 5 is divided into two sections. The first section, measures 2-4, is marked 'Largo con spirito' with a tempo of 50 beats per minute. The second section, measures 5-7, is marked 'Allegro' with a tempo of 140 beats per minute. The instruments are Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The Timpani part starts with a roll in measure 2, followed by a single stroke in measure 3, and rests in measures 4-7. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo) are marked 'divisi' and play a chord in measure 2, which then moves to a different chord in measure 5. Dynamics range from *pp* to *f*.

Gráfico # 44

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

### Instrumentación

Vln. I (div.) + Vln. II (div.) + Vla. (div.) + Vcl. (div.) + Cb. (div.)

Se mantienen las cuerdas en el registro agudo desde el compás 4 hasta el compás 7 para posteriormente dar un apoyo armónico a la entrada del narrador(a).



## COMPÁS 6 – 11

El **Narrador (a)** (recurso descriptivo) conjuntamente con el coro juegan un papel muy importante ya que es el encargado de contar los acontecimientos que sucederán en el transcurso de la obra; pretende contar el fin de los días.

The image shows a musical score for five parts: Soprano, Contralto, Tenor, Bajo, and Narrador. The Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo parts are vocal staves with lyrics "I-ra" and dynamic markings *mf*. The Narrador part is a piano accompaniment with lyrics: "Di-a de I-ra Di-a del Jui-cio Luto! Duelo! Lamentación!! A-quel día en el que el Mundo se di-sol-ve - rá.....". The score includes tempo markings (*Moderato*, *Hablado e Rubato*, *Espressivo*), dynamics (*f*, *mf*, *p*), and performance instructions like *Hablado*, *poco ritard.*, and *p*. A rehearsal mark '6' is present at the beginning of each staff.

### Gráfico # 45

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

## COMPÁS 23 – 26

La intención rítmica está implícita en esta sección pero con la ausencia de compás, su construcción está basada en el compás 1; no interpretar con los acentos característicos de un compás determinado y contribuir con el libre fluir de la música en este caso el ritmo; cabe señalar que las barras divisorias son sólo para separar las frases de manera que no se mezclen unas con otras.

El devenir rítmico de estos compases son una preparación para la siguiente sección donde se presentan pedales de tipo rítmico y melódico.

Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$   
23 *Timpani en A, B, C, D, E, F#*  
Solo - Decidido *p* *mp* *mf* *f*

Plato Suspendido  
Platillos  
Gong *mf* *f*

Caja Clara

Gran Cassa *mf* *f*

Gráfico # 46

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

### COMPÁS 27 – 30

Utilización de polimodalismo entre los instrumentos de la sección de vientos madera

27  
Flauta I. II. *f*

Oboe I. II. *f*

Corno Inglés en F *f*

Clarinete en Es *f*

Clarinete en Bb I. II. *f*

Gráfico # 47

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.



Flauta I ----- tema en D dórico } *Polimodalidad*  
 Flauta II ----- tema en A dórico  
 Oboe I ----- tema en A dórico  
 Oboe II ----- tema en D dórico  
 Corno Ingles en F ---- 2da voz en 3eras al tema en A dórico  
 (movimiento directo)  
 Clarinete Eb. ----- tema en D dórico (duplica a Fl. I.)  
 Clarinete Bb I ----- tema en D dórico  
 Clarinete Bb II ----- duplica al Corno Ingles

Se ha elegido orquestar los vientos maderas en forma de concatenación y duplicar de voces entre:

*Concatenación:* Fl. II y Ob. I Ob. II y Cl. Bb. I

*Duplicación:* Cl. Eb duplica Fl. I Cl. Bb II duplica Corno Ingles

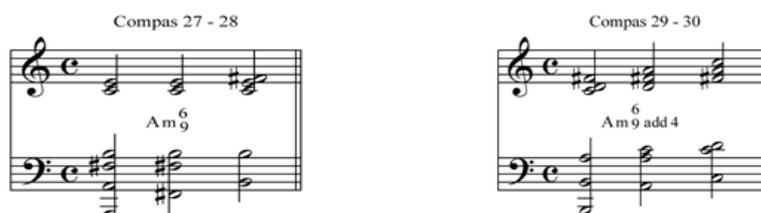
Fragmento de la secuencia del Dies Irae en A dórico utilizado en esta sección.



**Gráfico # 48**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

La parte armónica está enmarcada dentro de la armonía de los acordes de  $A_m9^6$  y  $A_m9^6 \text{ add}4$  y sus constantes cambios de disposición en las cuerdas.



**Gráfico # 49**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.



Esta sección es caracterizada por el ritmo utilizado en forma de pedal rítmico irregular o variado.

### Instrumentación

Fgt. I y II + Trp. III y IV. + Timpani + Caja + Vln. I + Vln. II + Vla. I + Vcl. + Cb.

The image displays a musical score for the 'Dies Irae' section of a Requiem. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Flute I and II (Fgt. I y II), Trumpets III and IV (Trp. III y IV), Timpani (Timpani), Cymbals (Caja Clav), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is written in 2/4 time and features a complex, irregular rhythmic pattern characteristic of a 'pedal rítmico'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a rehearsal mark at measure 27. The Cymbals part is specifically labeled 'Caja a Tamber Militar'.

Gráfico # 50

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

## COMPÁS 45 – 49

Utilización del pedal rítmico

The musical score for measures 45-49 is arranged in a system with the following parts:

- Fagot (Bassoon):** Two staves (I and II). Measure 45 starts with a rest, followed by a series of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *f*.
- Cornos en F (French Horns):** Two staves (II and IV). Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Sopeta en Bb (Trumpets):** Two staves (I and II). Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Timpani:** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Violin I:** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Violin II:** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Viola:** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Violoncello (Cello):** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *f*.
- Contrabajo (Double Bass):** One staff. Measure 45 starts with a rest, followed by eighth notes. Dynamics range from *mp* to *ff*.

Gráfico # 51

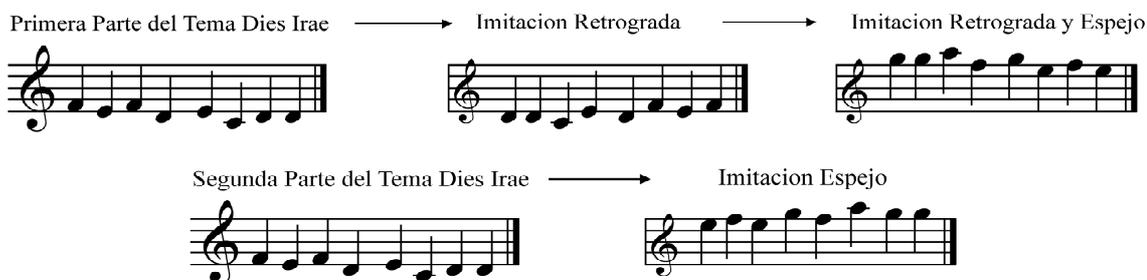
Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

**Instrumentación:** Fgt. I y II + Cornos en F II y IV + Trp. I y II + Timpani + Caja + Cuerdas.



### COMPÁS 59 - 67

Se presenta una variación de la primera parte del extracto del tema de la secuencia del Dies Irae, utilizando recursos de imitación retrograda e imitación por espejo del tema.



**Gráfico # 52**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

El compás utilizado en la mayoría de esta sección **a'** es de 4/8 y 3/8, con fin de obtener una sensación rítmica no exacta (irregularidad rítmica) relacionada a un metro binario o ternario por cada compas; a pesar de que la combinación 4/8 y 3/8 se repite en un conjunto par o sea cada 2 compases.

Su movimiento es **Moderato con Brío**  $\text{♩} = 90$

**Instrumentación:** Clarinete Piccolo Eb

**Gráfico # 53**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.



## COMPÁS 72 – 78

El clarinete Eb, Trp. Bb I y II y los Violines I y II tocando armónicos, presentan la imitación retrograda – espejo pero ahora desfragmentada; en una textura de melodía acompañada con un pedal rítmico variado que tocan en simultaneidad Trp. III y IV, Tbn. I y II, Caja clara, Violas y Violoncelos.

The musical score for measures 72-78 is arranged in a standard orchestral format. It includes the following parts:

- Clarinete en Eb:** Melodic line starting at measure 72, marked *f*.
- Trompeta en Bb:** I and II parts play a melodic line marked *mf*. III and IV parts play a rhythmic accompaniment marked *mf*.
- Trombon:** I and II parts play a rhythmic accompaniment marked *mf*. III and IV parts play a rhythmic accompaniment marked *mf*.
- Tuba:** Plays a rhythmic accompaniment marked *f*.
- Timpani:** Plays a rhythmic accompaniment marked *f*.
- Caja Clara:** Plays a rhythmic accompaniment marked *mf*.
- Gran Cassa:** Plays a rhythmic accompaniment marked *mf*.
- Violin I:** Melodic line marked *mp*.
- Violin II:** Melodic line marked *mp*, with the instruction "unis." above the staff.
- Viola:** Plays a rhythmic accompaniment marked *mf*, with the instruction "Sultasto div." above the staff.
- Violoncello:** Plays a rhythmic accompaniment marked *mf*, with the instruction "Sultasto div." above the staff.
- Contrabajo:** Plays a rhythmic accompaniment marked *mf*.

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.

Tuba, Timpani y Contrabajos aportan a crear la armonía propuesta en D dórico que al utilizar los acordes de F/E y F/B y su nota característica “B” denotan este cambio armónico.

Variaciones utilizada en este sección armónica – rítmica.

Gráfico # 55

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### COMPÁS 121 - 125

Parte B que se desarrolla en el modo de A dórico.

Su movimiento es **Andantino Religioso** ♩ = 85

Se presenta la primera parte del tema y una alternancia del mismo entre el Coro y el Solista Barítono.

Gráfico # 56

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.



### COMPÁS 124 - 127

Se alterna un compás (cuaternario) de 4/4 con uno de amalgama de 5/4 para obtener una irregularidad rítmica al igual que la sección del compás 59 en adelante.

#### **Encuadre Armónico:**

La armonía utilizada se basa en el modo de A dórico y la desfragmentación del acorde de Am<sub>6</sub> en sus diversas disposiciones.

Se utiliza como nota de bajo A, E y F# a modo de pedal rítmico.

#### **Instrumentación:**

Vln. I + Vln. II: Desfragmentación en disposiciones del acorde de Am.

Fgt. II + Tbn. Bajo + Tuba + Vcl. + Cb.: Notas de bajo a modo de pedal rítmico.

The musical score for measures 124-127 is presented in a multi-staff format. The top staff is for the English Horn (Corno Ingles en F), followed by Bassoon I and II (Fagot I. and II.), Trombone II, III, and Tuba (Trombon II., Trombon III. (Trombon Bajo), and Tuba). The bottom section includes Percussion: Suspended Cymbal (Plato Suspendido), Gong, and Snare Drum (Caja Clara). The score shows a mix of 4/4 and 5/4 time signatures. Dynamics include *mf* and *f*. The Gong part features a single note marked *f* in the 5/4 measure. The Snare Drum part has a rhythmic pattern in the 5/4 measure marked *mf*.

#### **Gráfico # 57**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.



Se plantea una imitación estricta desde la nota E de la primera parte del tema del Dies Irae; la misma es cantada por el Coro.

Resulta una imitación estricta hasta el fin de la frase ya que es variada para evitar el semitono cromático de B a C esto daría una sensación tonal; entonces su movimiento melódico lleva al B a A.

The musical score is divided into two systems. The first system includes the vocal parts: SOLISTA Baritono, Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The second system includes the instrumental parts: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 2/4 time and begins at measure 124. The tempo is marked 'Andantino Religioso' with a quarter note equal to 85 (♩ = 85). The key signature is one flat (B-flat). The vocal parts have lyrics: 'Di - a de I - ra Di - a de Lu - to' for the baritone, and 'Di - a de I - ra Di - a de Due - lo' for the soprano, alto, and tenor. The instrumental parts include dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include 'Sultasto con sordina div.' for the violins, 'Arco' and 'Pizz.' for the viola, and 'Pizz.' for the cello and bass.

Gráfico # 58

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Dies Irae” Diego Uyana.



### III.

## **TUBA MIRUM**

*Y vi a los siete ángeles que estaban en pie ante Dios; y se les dieron siete trompetas...*

*Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas..<sup>23</sup>*

Tuba Mirum está compuesto con una escala sintética que no incluye el sonido B, ya que el núcleo de la escala es la nota C; la resolución de la nota B hacia C nos remitiría a la utilización del sistema tonal.

Su instrumentación se ha planteado de tal forma que solamente instrumentos de Viento Metal, 2 Pianos, Campanas Tubulares y Vibráfono intervienen en este episodio.

### **ENCUADRE MELÓDICO Y ARMÓNICO**

Utilización de la siguiente escala sintética:



**Gráfico # 59**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### **TRATAMIENTO DEL TEXTO**

Se ha tomado el texto del Tuba Mirum (texto que es parte de la secuencia Dies Irae) como referencia para crear un episodio puramente instrumental de tal forma que podría decirse que se trata de música descriptiva basada en él.

<sup>23</sup> Biblia, El Apocalipsis de San Juan, Capitulo 8, Versículo 2 - 6



## LATIN

*Tuba mirum spargens sonum  
per sepulcra regionum,  
coget omnes ante thronum.*

## CASTELLANO

La trompeta, al esparcir su atronador sonido  
por los sepulcros de todos los reinos  
reunirá a todos ante el trono.

### ESTRUCTURA FORMAL

Su estructura responde a la presentación de un motivo principal y su desarrollo a través de las células que lo conforman. Se estructura como un Gran A.

### COMPÁS 1 - 8

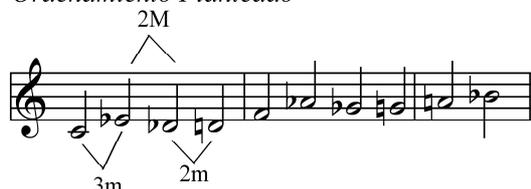
Presentación de la escala sintética pero en un orden designado a priori.

El orden intervalico melódico es 3m – 2M – 2m.

Escala Sintetica



Ordenamiento Planteado



### Gráfico # 60

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

El movimiento es **Alegro con spirito**  $\text{♩} = 110$

Cada evento sonoro que se presenta en los instrumentos de viento metal tiene una sensación rítmica global establecida en 3 tiempos pero una duración individual diferente (4 tiempos), esto crea uniones y separaciones tímbricas entre los timbres de los instrumentos escogidos; se representa de la siguiente manera:



Eventos Rítmicos

Eventos Sonoros

### Gráfico # 61

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Su registro también es alternante y su intervalo armónico es de octava (excepto el primero):

### Gráfico # 62

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

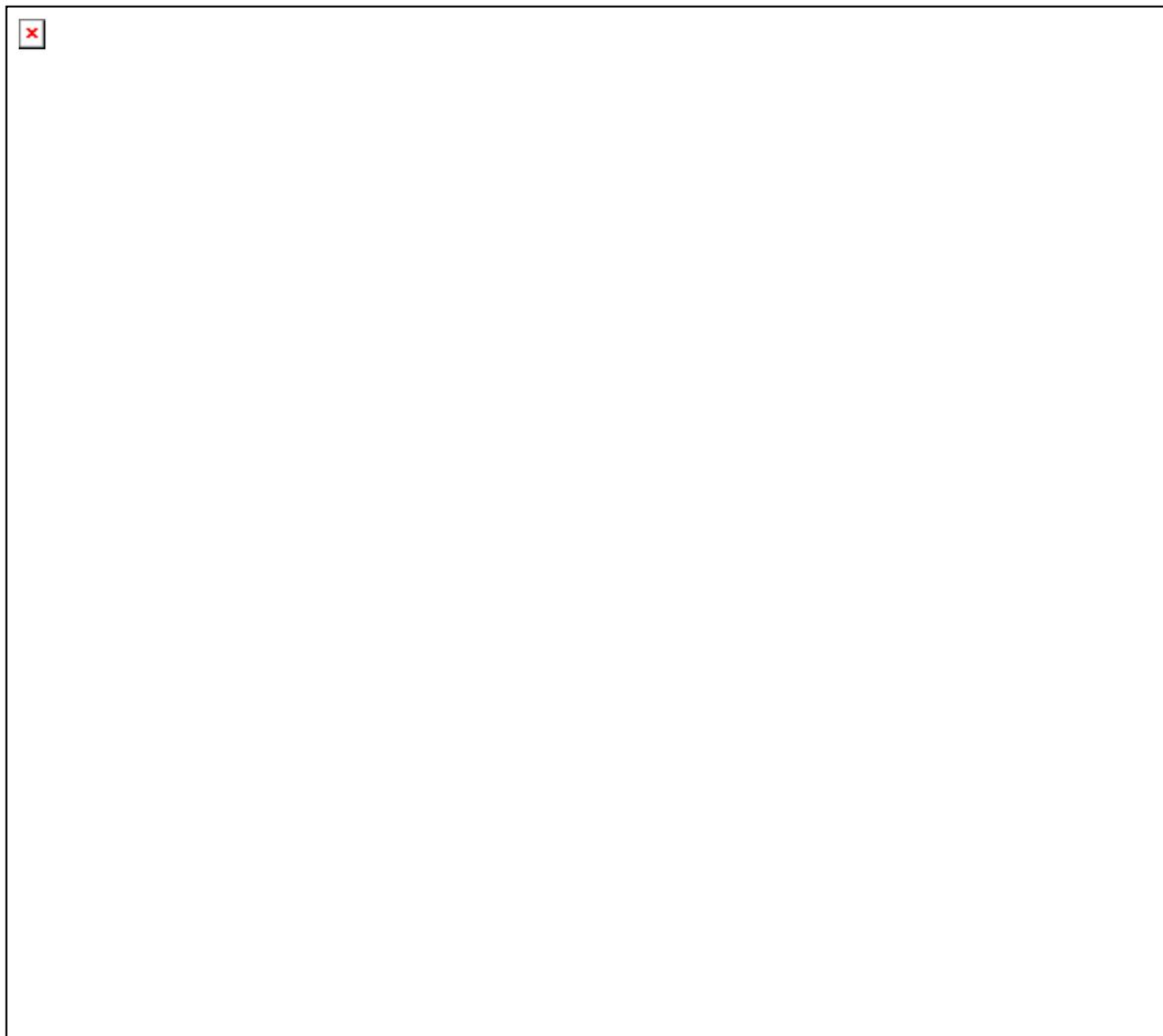
#### **Instrumentación:**

La instrumentación combina los instrumentos de viento metal de 2 en 2.

1. *Trp. Bb III. + Tbn. I*
2. *Trp. Bb I. + Cn. F III. (bouché)*
3. *Trp. Picc. A + Cn. F I.*
4. *Trp. Bb II. + Tbn. II*
5. *Trp. Bb I. + Cn. F I.*
6. *Trp. Bb III. + Cn. F II. (bouché)*
7. *Trp. Bb I. + Cn. F IV. (bouché)*
8. *Trp. Picc. A + Trp. II.*
9. *Trp. Bb III. + Cn. F III. (bouché)*
10. *Trp. Bb I. + Cn. F II. (bouché)*



Así en el conjunto general se presenta de la siguiente forma:



**Gráfico # 63**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum*” Diego Uyana.

**COMPÁS 9 - 13**

A partir de los intervalos armónicos (disonantes) de 2da mayor y menor se crean sonoridades que parten de la parte grave hacia la parte media del registro; con otra intención sonora se cambia la instrumentación.



**Instrumentación:**

*Tbn. Bajo + Tuba + Vibráfono + Campanas Tubulares + 2 Pianos.*

Se elige 2 Pianos para aumentar la sonoridad en relación a la dinámica que produciría uno solo de estos.

The image shows a musical score for five instruments: Trombon IV (Trombon Bajo), Tuba, Vibráfono, Campanas Tubulares, and 2 Pianos. The score is written in bass clef for the Trombon and Tuba, and treble clef for the other three. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into five systems, each starting with a measure number '9'. The Trombon and Tuba parts play a melodic line starting on a low note (C2) and moving upwards. The Vibráfono and Campanas Tubulares provide harmonic support with chords and sustained notes. The 2 Pianos part plays a rhythmic pattern with accents. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *poco rit.*. There are also performance markings like *scad.* and *sub.*.

**Gráfico # 64**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum” Diego Uyana.

Se establece el sonido C2 en el Tbn. Bajo y Tuba como notas de apoyo armónico (colchón), mientras que la melodía establecida asciende desde el registro grave en el piano hasta el registro medio, esto apoyado por el Vibráfono y las Campanas Tubulares.

Su rítmica continua con la misma figuración que los eventos sonoros presentados en los primeros compases.



La melodía resultante es una variación melódica por cambio de contorno de la primera parte del tema principal de este episodio.

Y se presenta como preludio para lo que se expondrá más adelante.



**Gráfico # 65**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### **COMPÁS 15 - 23**

Los intervallos armónicos por terceras construidos a partir de la escala sintética son utilizados en esta sección manteniendo un registro medio que tiende al grave.

Su orden de aparición se establece de la siguiente manera:



**Gráfico # 66**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Se escogió los intervallos armónicos hasta la 5ta estancia para mantener la unidad con lo presentado anteriormente (Compás 1 – 9); ya que su construcción establece 8 compases en ambos casos.



Los eventos sonoros presentados tienen una sensación rítmica global establecida en 3 tiempos pero una duración individual es de 5 tiempos en los vientos metal.

### Gráfico # 67

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

#### **Instrumentación:**

La instrumentación combina los instrumentos de viento metal de 2 en 2, excepto en el intervalo armónico final. (tocan 3).

1. Tbn. III. y Tbn. Bajo
2. Tbn. I y Cn. F. III. (Al Aire – Cuivré)
3. Tbn. II y Cn. F. II. (Al Aire – Cuivré)
4. Tbn. III. y Tbn. Bajo
5. Tbn. II y Cn. F. IV. (Al Aire – Cuivré)
6. Tbn. I y Cn. F. III. (Al Aire – Cuivré)
7. Tbn. III. y Tbn. Bajo
8. Tbn. I y Cn. F. I.
9. Tbn. III. y Cn. F. III (Al Aire – Cuivré)
10. Tbn. I + Tbn. II + Cn. F. II. (Al Aire – Cuivré)

### En el Conjunto General (Compás 15 – 23):

**Gráfico # 68**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum” Diego Uyana.

### COMPÁS 35 - 41

Se presenta el motivo central - principal del Tuba Mirum, el posterior desarrollo se basa en la descomposición del motivo en 4 células.

El movimiento es **Alegro Furioso**  $\uparrow$  = 130

**Gráfico # 69**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.  
**Presentación del Motivo Principal.**



The musical score is for the piece "Réquiem a los Migrantes - Tuba Mirum" by Diego Uyana. It is written for a large ensemble. The instruments and their parts are: Horn I and II in F, Trombone I, II, III, IV (Trombone Bass), Tubo, Vibrafono, Campanas Tubulares, and 2 Pianos. The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

**Gráfico # 70**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum*” Diego Uyana.

### **COMPÁS 41 - 50**

La orquestación está dispuesta en función del doblamiento de las distintas voces para ganar sonoridad en los instrumentos dispuestos.

Al utilizar las células del motivo se crean incisos que aportan al tratamiento contrapuntístico de las voces.

**Grafico # 71**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum*” Diego Uyana.

### **COMPÁS 71 – 80**

Reexposición del motivo principal en forma canónica utilizando imitaciones exactas.

El orden de aparición de los instrumentos es:

1ero. *Tbn. I*

2do. *Tuba*

3ero. *Tbn. II.*



81 *Allegro Furioso*  $\text{♩} = 130$

Como en F I.

Corno en F II.

Corno en F III.

Corno en F IV.

81 *Allegro Furioso*  $\text{♩} = 130$

Trompeta Piccolo en A

Trompeta en Bb I.

Trompeta en Bb II.

Trompeta en Bb III.

71 *Allegro Furioso*  $\text{♩} = 130$

Trombon I.

Trombon II.

Trombon III.

Trombon IV Trombon Bajo

**Gráfico # 73**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Tuba Mirum*” Diego Uyana.

#### IV.

### REX TREMENDAE

Rex Tremendae es un episodio que en el contexto general recuerda el viaje de los Migrantes hacia otras latitudes; su característica es el canto de una solista Soprano acompañada por la Orquesta y el Coro.

#### ENCUADRE ARMÓNICO:

Las intenciones de no hacer referencia al sistema tonal se reflejan en la utilización de una escala natural de *Fm* con una variante en el 5to grado y la utilización del modo Dórico de B (*B dórico*).

Los sonidos superpuestos por 3era y 4tas de la escala de *Fm* natural confieren otro carácter a la armonía utilizada en la sección A de Rex Tremendae.

Diagram illustrating the harmonic framework for Rex Tremendae, showing the scale and the superposition of notes from the 3rd and 4th degrees of the Fm natural scale.

Scale: *Escala de Fm natural con variante en el 5to grado.*

Superposición de los sonidos de la escala en 3era.

Chords: Fm7, F#, G#, A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>m, B<sup>b</sup>m7, C<sup>#</sup>aug7, Cm7, D<sup>#</sup>7, D<sup>#</sup>b, E<sup>b</sup>7

Superposición de los sonidos de la escala en 4ta.

#### Gráfico # 74

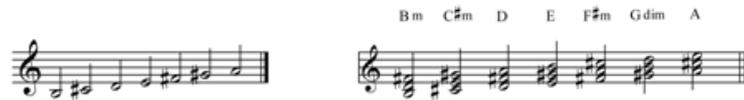
Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Con respecto al *modo B dórico* su utilización se basa en la selección a priori de unas secuencias o fórmulas de progresión que se utilizan en la sección B.

El sabor distintivo de este modo se explota mediante el empleo de relaciones armónicas en las que aparecen a menudo los grados característicos de la escala.



Modo B dorico



I



Gráfico # 75

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

“La nota característica del modo dórico es el VI grado, los acordes de tónica son el triada y el cuatriada formados sobre el I grado, Im, y Im7; el primero es preferido, al igual que en los otros modos, por su mayor estabilidad.

Los acordes característicos son los que contienen el VI grado. Así en triadas se encuentran el IIm y el IV, y en cuatriadas el IIm7, el IV7 y el bVIIMaj7.

Los acordes a evitar son el VIdis en triada, y el VI-7(b5) en cuatriadas, siendo el resto de acordes tratados como no de tónica.”<sup>24</sup>

**Acordes** (Clasificación de Enric Herrera)

TRIADAS

Acordes de Tónica: **Bm**  
 Acordes Característicos: **C#m – E**  
 Acorde a Evitar: **Gdim**.  
 Acordes de no Tónica: **D – F#m – A**

CUATRIADAS

**Bm7**  
**C#m7 – E7 – Amaj7**

<sup>24</sup> HERRERA, Enric. “Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna” Editorial Antonio Bosh, Barcelona. Pág. 169.



## Acordes (Clasificación de Vincet Persichetti)

### TRIADAS

Acordes Primarios: ***Bm - C#m - E***  
Acordes Secundarios: ***D - F#m - A***  
Acorde Disminuido: ***Gdim.***

### CUATRIADAS

***Bm<sub>7</sub> - C#m<sub>7</sub> - E<sub>7</sub>***  
***D<sub>maj7</sub> - F#m<sub>7</sub> - A<sub>7</sub>***

## TRATAMIENTO DEL TEXTO

Consiste en la repetición y alternación de las distintas frases y palabras del texto traducido de Rex Tremendae, estas resultan al fraccionarse en largos y mínimos fragmentos.

Por tratarse de un texto corto se presentan alternándose indistintamente por el Solista y el Coro.

### LATIN

***Rex tremendæ majestatis,***  
***qui salvandos salvas gratis,***  
***salva me, fons pietatis.***

### CASTELLANO

Rey de tremenda majestad,  
tú que, al salvar, lo haces gratuitamente,  
Sálvame, fuente de piedad.

### *Adaptación del texto en Castellano*

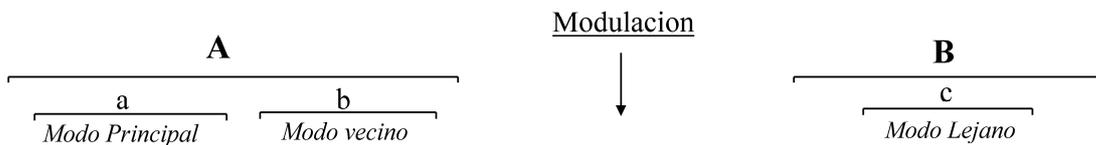
Rey de terrible majestad,  
Quien libremente salvas a los Migrantes  
Sálvame, fuente de piedad.

Tú que salvas a los Migrantes  
Sálvame  
Rey de Terrible Majestad  
Fuente de Piedad.



## ESTRUCTURA FORMAL

Su estructura está supeditada a un *arquetipo formal de la forma A – B* que se estructura en función del texto y un plan estructural realizado a priori. El texto da la forma musical.

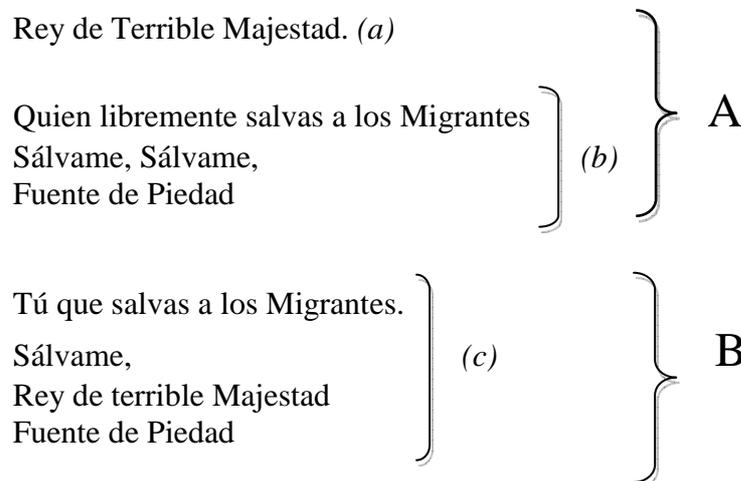


Con respecto a la parte *A* esta tiende a la brevedad; parte casi indecisa, casi introductoria que contiene una modulación hacia la parte *B*.

La parte *B* tiende a la extensión, esta no es más breve que la exposición de *A*; tiene preponderancia sobre *A* para asegurar la unidad en la forma.

El esquema propuesto determina como la parte *A* requiere ser más o menos vaga, modulante, a fin de dejar la decisión modal a la parte *B* (*B dórico*).

Con el texto incluido la estructura resultante es la siguiente:



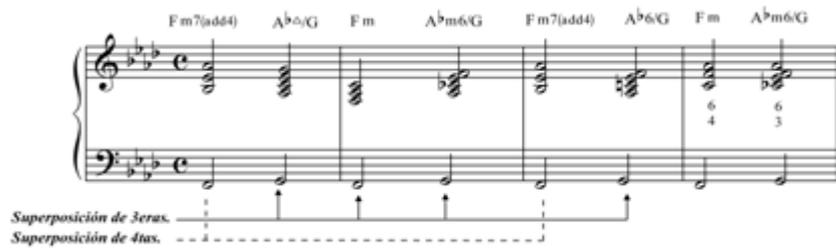
## COMPÁS 1 – 5

Su movimiento es un **Andante Misterioso**  $\uparrow = 110$ .

Se presenta una introducción que se constituye de manera principal de una figura blanca (♩) y esta a su vez forma una sincopa de 1er especie.

### ***Encuadre Armónico:***

El Cembalo juntamente con el Coro, Violas y Violoncellos presentan la armonía que será utilizada durante la parte A de la obra. Los acordes utilizados resultan de la superposición de los sonidos en 3ers y 4tas de la escala de Fm natural con su variante en el 5to grado.



The musical score is written for piano in F minor, 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains chords for each measure, with the following chord symbols above them: Fm7(add4), A<sup>b</sup>6/G, Fm, A<sup>b</sup>m6/G, Fm7(add4), A<sup>b</sup>6/G, Fm, and A<sup>b</sup>m6/G. The bass staff contains a simple bass line with notes corresponding to the chords. Below the bass staff, two horizontal lines with arrows indicate the superposition of intervals: 'Superposición de 3ers.' (thirds) and 'Superposición de 4tas.' (fourths). The final two measures of the treble staff include fingerings: '6 4' for the first measure and '6 3' for the second measure.

### **Gráfico # 76**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### ***Instrumentación:***

*Fl. I y II + Cl. Bajo Bb + Cembalo + Vla. + Vcl.*

**El Conjunto General se presenta de la siguiente forma (Compás 1 – 5):**



The musical score is for the first five measures of a piece. It is in 4/4 time, marked 'Andante Misterioso' with a tempo of 80. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The instruments and parts are:

- Flauta I y II:** Both flutes play a trill (tr) on the first measure, followed by an ascending eighth-note trill. Dynamics: *mp*.
- Clarinete Bajo Bb:** Plays a descending eighth-note line. Dynamics: *f*.
- Cembalo:** Plays a complex arpeggiated accompaniment. Dynamics: *mp*.
- Coro (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** All voices sing 'Ah' with a long note value. Dynamics: *mp*.
- Viola:** Plays a descending eighth-note line. Dynamics: *f*. Marking: 'Sultasto divisi'.
- Violoncello:** Plays a descending eighth-note line. Dynamics: *f*. Marking: 'Sultasto'.

**Gráfico # 77**

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae” Diego Uyana.

Las flautas realizan un trino ascendente mientras el Cl. Bajo apoya a las notas graves del cembalo. El cembalo se encarga de presentar la introducción en forma puramente armónica mediante arpegios que son doblados por el Coro, Vlas. y Vcls.

## COMPÁS 6 - 9

La Solista Soprano expone el motivo principal de la parte A; este a su vez se descompone en varias células para ser utilizado en el transcurso de la obra.



**Gráfico # 78**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

### ***Encuadre Armónico:***

Al igual que en secciones anteriores el recurso armónico utilizado es la separación del acorde en las distintos estados (fundamental e inversiones) con respecto a la tónica de los acordes utilizados.

Los sonidos de los acordes están superpuestos en 3ers y 4tas todo esto para no utilizar o hace referencia del sistema tonal.

### ***Instrumentación:***

*Fl. I y II + Oboe II. + Cl. Bb II. +Fgt. I. + Cembalo + Cuerdas.*

### Conjunto General (Compás 6 -9)



### Gráfico # 79

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae” Diego Uyana.

La orquesta acompaña a la solista Soprano mientras el Cembalo hace una especie de “Comping”<sup>25</sup> ; su sonido característico le confiere una absoluta independencia del conjunto orquestal.

Más adelante la Solista y el Coro realizan un dialogo utilizando secciones fragmentadas del texto de Rex Tremendae.

<sup>25</sup> El *Comping* es un calificativo inglés para referirse a lo que hace el pianista al acompañar o complementar lo que hace el solista y en los momentos que toca toda la agrupación; esto en el Jazz.

## COMPÁS 21 – 24

Se expone el segmento *b* de la parte *A* en donde se cambia a Ab como centro armónico y se puede identificar ya empieza en dicha tonalidad en el compás 21 y termina en Abm en el compás 38. Su tema es tomado también del segmento *a* de la parte *A*.

The image shows a musical score for measures 21 to 24. The score is written for a full orchestra and a soprano soloist. The instruments and their parts are:

- Flauta I and II: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mp* dynamic.
- Oboe I and II: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mp* dynamic.
- Clarinete en Bb I and II: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mp* dynamic.
- Fagot I and II: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *f* dynamic.
- Solista Soprano: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *f* dynamic. The lyrics are: "Quién Li-be-men-te Salvas".
- Violin I: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Violin II: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Viola: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Violoncello: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mf* dynamic.
- Contrabajo: Measure 21 is a whole rest. Measure 22 is a whole rest. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 has a melodic line starting with a *mf* dynamic.

### Gráfico # 80

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae*” Diego Uyana.

Esta sección tiene relación estricta con la separación del texto de Rex Tremendae que se hizo a priori; es decir *b* distinta de *a* por tener otro texto. Su instrumentación cambia y también su sonoridad en el conjunto ya que el Cembalo no está presente en esta sección.

### COMPAS 39 – 43

Modulación (translación) de Fm a B dórico.

El proceso de translación se realiza de la siguiente manera:



\* Acordes que superponen sus sonidos por cuartas (4tas.)

#### Gráfico # 81

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Utiliza los mismos acordes de la parte introductoria pero al llegar a *Db* se plantea una especie de acorde pivote entre *Fm* y *B dórico*, estos comparten en común el acorde *Db (Fm) – C#m (B dórico)*, dos de sus tres sonidos son iguales en este caso *Db-C#* y *Ab-G#*.

El acorde *E<sub>9</sub>(aad4)* también comparte dos de sus cuatro sonidos con la escala de *Fm*, *G#-Ab* y *C#-Db*; cada vez se va alejando de *Fm* como centro armónico. Al llegar a *Bm<sub>7</sub>(add4)* sus sonidos son todos naturales sin bemoles.

La utilización de armonía por cuartas se da para evitar cualquier referencia al sistema tonal.

### Conjunto General (Compás 39 – 43)

Gráfico # 82

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae” Diego Uyana.

### COMPÁS 44 – 48

Se presenta el tema la parte B de Rex Tremendae, empieza con la solista Soprano y luego el Coro responde con fragmentos tomados del texto.

Su canto difiere del de la parte A en armonía y ritmo ya que empieza en contratiempo; su canto también se divide en células que servirán para el posterior desarrollo de esta parte. Su textura es controlada por un pedal rítmico en el C1 Bajo – Violoncellos y Contrabajos.

Grafico # 83

Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae” Diego Uyana.



### ***Encuadre Armónico:***

Su centro armónico está basado en el modo de B dórico y la armonía utilizada está de acuerdo a formulas de progresión establecidas a priori, es decir:

$$\begin{array}{ccccccccc} \text{Bm}^6_7 & - & \text{C}\#\text{m}_7 & - & \text{D}_{\text{maj}7} & - & \text{Bm}^6_7 & - & \text{F}\#\text{m}_7 \\ (\text{P}) & & (\text{P}) & & (\text{S}) & & (\text{P}) & & (\text{S}) \end{array}$$

$\text{Bm}^6_7$  (Compás 44 - 48)

$\text{C}\#\text{m}_7$  (Compás 49 - 53)

$\text{D}_{\text{maj}7}$  (Compás 54 - 57)

$\text{Bm}^6_7$  (Compás 58 - 61)

$\text{F}\#\text{m}_7$  (Compás 62 - 64)

### ***Instrumentación:***

El Cembalo otra vez hace su aparición haciendo un Comping que en momentos duplica otros instrumentos de la orquesta como apoyo melódico.

Oboes duplican el canto de la solista mientras el Cl. Bajo apoya a las cuerdas en el pedal rítmico realizado con las notas de la armonía propuesta.

### Conjunto General (Compás 44 - 48)

The image displays a musical score for a general ensemble, specifically measures 44 through 48 of the piece "Adagio Religioso". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in Bb, Clarinet in Eb, Bassoon I and II, Contrabassoon, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked "Adagio Religioso" with a metronome marking of quarter note = 70-75. The score features various dynamics such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte), and includes phrasing slurs and articulation marks. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are also present, with lyrics in Spanish: "Tu que nos creas".

**Gráfico # 84**

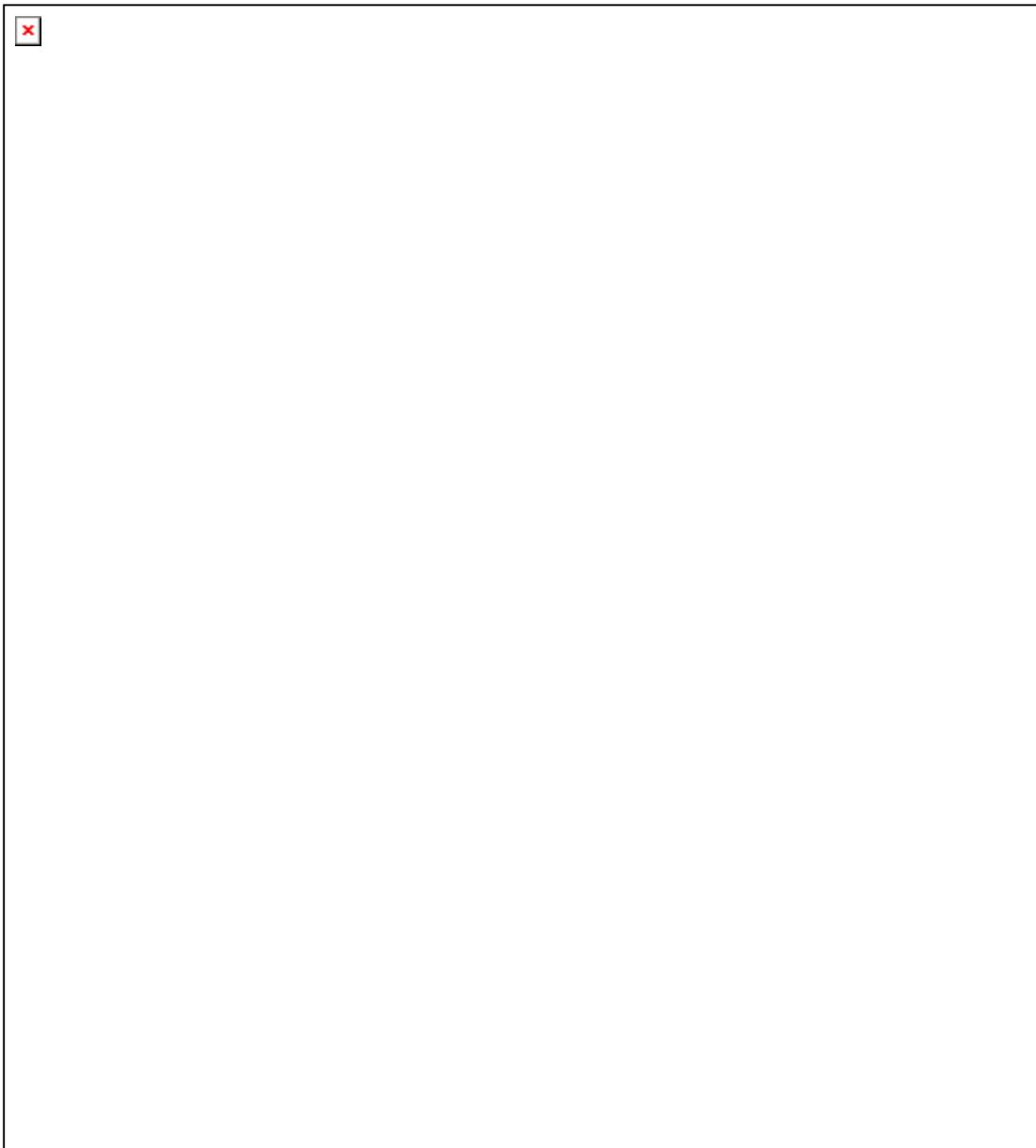
Fuente: Composición “Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae” Diego Uyana.



### **COMPÁS 71 – 80**

Coda de la Parte B de Rex Tremendae en donde utiliza elementos del tema para ser desarrollado.

El Cembalo no aporta su sonoridad característica en esta sección que se presenta a manera de Responsorio entre la Solista y la orquesta y el coro; concluye en una polifonía coral que cierra esta sección para luego retomar como reexposición la parte introductoria y terminar la obra.



**Gráfico # 85**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Rex Tremendae*” Diego Uyana.

**V.****CONFUTATIS****ENCUADRE ARMÓNICO:**

Confutatis utiliza una escala sintética de 7 sonidos que parte del Bb como núcleo. La superposición de sonidos por 3eras y la combinación de los acordes resultantes es utilizada en esta sección.

**Gráfico # 86**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

Su textura da importancia al tratamiento rítmico pero también los bloques armónicos están creados con el fin de crear tensión; estos bloques funcionan como apoyo armónico al bloque rítmico que se utiliza en la Obra.

La instrumentación pretende primar los instrumentos de percusión especialmente los de percusión afinada que son Marimba, Xilófono, Vibráfono, Glockenspiel y Timpani.

**TRATAMIENTO DEL TEXTO**

Consiste en la repetición y alternación de las palabras del texto de Confutatis que resultan al fraccionarse mínimos fragmentos; estos se presentan alternándose indistintamente por el Solista Barítono y el Coro.



## LATIN

*Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis.*

*Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis,  
gere curam mei finis.*

## CASTELLANO

Arrojados los malditos,  
enviadlos a las terribles llamas,  
Convócame con tus elegidos.

Te lo ruego, suplicante y de rodillas,  
el corazón contrito, casi hecho cenizas,  
hazte cargo de mi destino.

### *Adaptación del texto en Castellano*

Arrojados los malditos,  
los malditos a las llamas.  
Arrojados a las llamas del infierno,  
los malditos

Arrojados los malditos.  
Ser enviados a las llamas del infierno.

Convócame entre tus elegidos  
Convócame.  
Entre tus elegidos.  
Convócame.

Yo rezo, te ruego, te suplico  
Cuídame en mi hora final.  
Cuídame de los Malditos  
y arrojados al infierno.



### **ESTRUCTURA FORMAL**

Su estructura en 2 partes (A y B) y una introducción que se repite para dar paso las partes respectivas.

Su introducción desarrolla un elemento claramente rítmico utilizando en la mayoría figuras corcheas; esto a modo de pedales figurativos que van variando.

Su parte A esta ligada a estructuras acordicas con intervalos de 2das, 7mas mayores y menores para crear tensiones.

Esta parte al igual que el tratamiento que se ha ido planteando para el texto de los episodios anteriores, está supeditada al texto de Confutatis en sus 3 primeros versos; que al fraccionarlo se utiliza para crear diálogos entre el Solista y el Coro.

El esquema propuesto es el siguiente:

<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>Introducción</b>	<b>B</b>	<b>Introducción</b>
<i>a – b</i>	<i>a – b</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i>



**COMPÁS 1 – 9**

**Gráfico # 87**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Confutatis*” Diego Uyana.



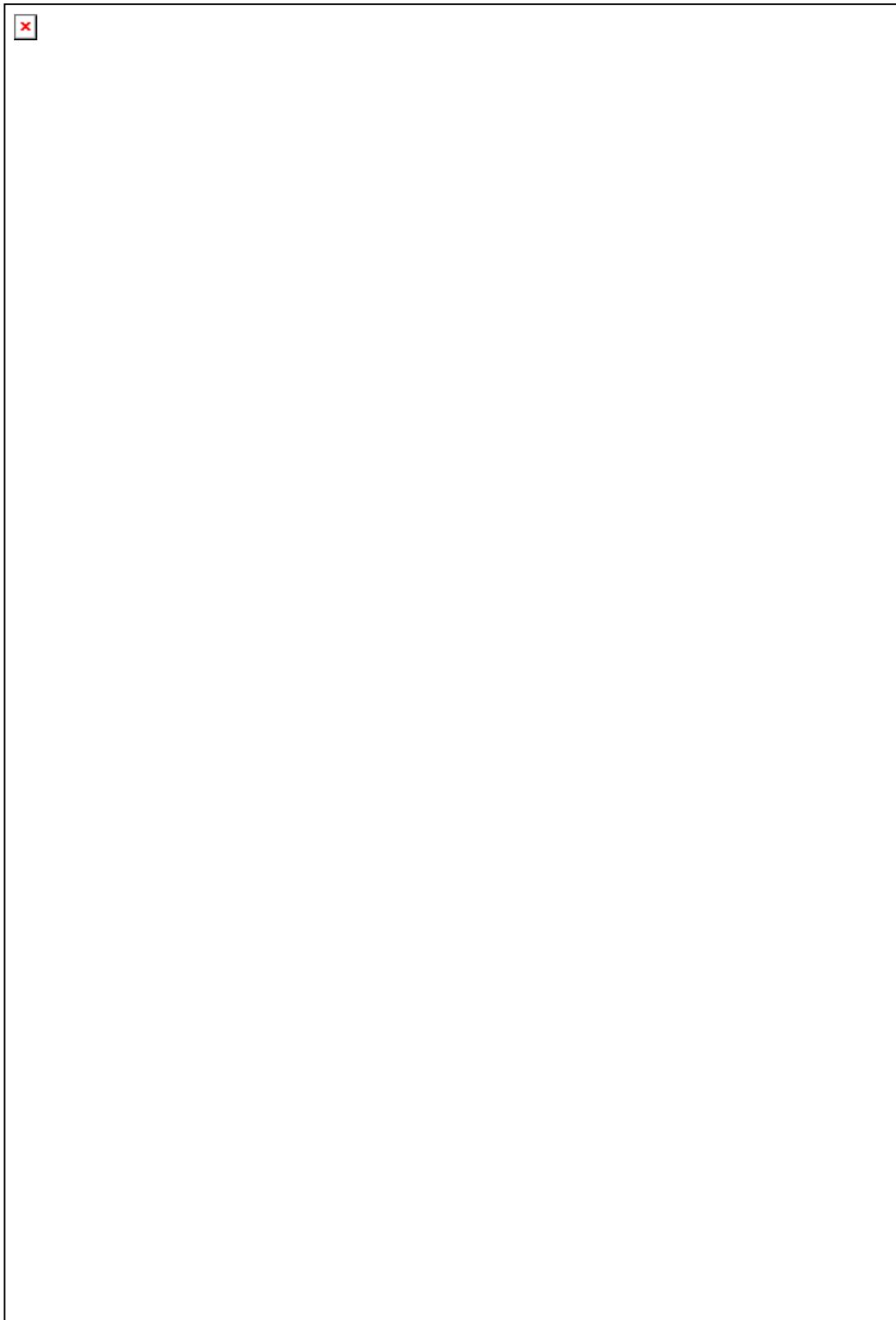
La Introducción presentada se divide en 2 secciones: la parte a (*Compás 1 – 9*) que presenta los materiales a ser empleados seguidamente en la parte b (*Compás 10 -28*).

Se utilizan para su desarrollo imitaciones de tipo exactas, rítmicas y estrictas; al mezclar sus posibilidades nos puede resultar en un efecto polirítmico como en los compases 2 – 4 – 6 - 8 y 9); también desfragmentaciones del tema pero en sentido tímbrico, ya que estas están a cargo de los instrumentos de la orquesta (*Viento Metal y Timpani*).

El Coro realiza el canto de los texto en la parte b en una forma de pedal figurativo que varía en algunas ocasiones.



**COMPÁS 29 – 40**



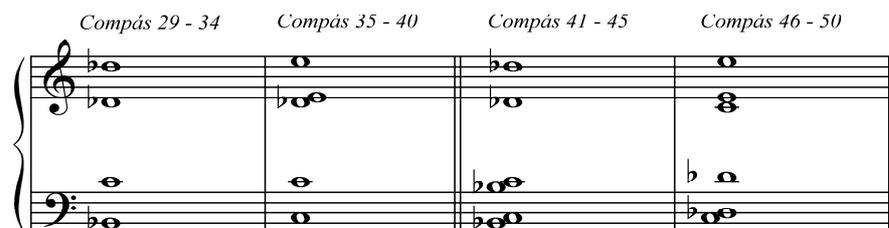
**Gráfico # 88**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Confutatis*” Diego Uyana.



### **Encuadre Armónico**

Se presenta la parte **A** de Confutatis donde interviene el Solista Barítono; las cuerdas realizan el apoyo armónico donde los trinos le confieren movimiento al igual que la parte precedente.



### **Gráfico # 89**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.

El compás cambia constantemente con fin que no exista estatismo rítmico a pesar de que se combinan el compas de 4/4 y el de 3/4 seguidamente.

El posterior desarrollo se basa en la utilización del tema A presentado anteriormente.



**COMPÁS 52 – 62**

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically measures 52 through 62. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the instruments listed are Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet in Bb, Trombone in Bb, Tuba, Euphonium, Baritone, Horn, Percussion (numbered 1 through 28), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in 4/4 time. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *ff*. There are also some performance instructions in Spanish, such as 'Percusión' and 'MÚSICA MONTADA'. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and notes.

**Gráfico # 90**

Fuente: Composición “*Réquiem a los Migrantes – Confutatis*” Diego Uyana.



Sección “b” de la parte A en donde se utilizan con preponderancia imitaciones del tipo retrogradas, estrictas, exactas y cambios de contorno del tema A para el desarrollo de esta sección. Las variaciones melódicas tomando fragmentos de la melodía cambiada a través de las imitaciones también son utilizadas.

**Tema A**

The image displays four musical staves for 'Tema A'. The first two staves are labeled 'Semifrase A1' and 'Semifrase A2'. The last two staves are labeled 'Retrogrado - Semifrase A1'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/4). The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests and accidentals.

**Gráfico # 91**

Fuente: Diseño: Diego Uyana.





Su parte B es un canto monódico sin acompañamiento de la orquesta en su sección inicial; su estilo monódico sugiere una referencia al canto gregoriano ya que no utiliza compás y su referencia es ***Allegretto Cantabile***  $\uparrow = 90.$  ; en donde se utiliza un movimiento escalístico en mayor parte como característica. El final está representado por la primera parte de la introducción de este episodio.

Su cambio de tiempo a ***Allegro con fuoco***  $\uparrow = 160$  es una referencia de la agógica anterior.

### **3.2 Breve descripción de la Obra de Cámara “El Cuerpo es una Asunción y una Caída” , del Arreglo del Pasillo “Sombras” y de la Obra Electroacústica “A Consignación”**

#### **3.2.1 Obra para Música de Cámara**

Es una obra para Soprano y Piano que se basa en la utilización de técnicas de la hexafonía con una clara tendencia hacia el impresionismo. Se estructura en forma de Rondó y utiliza pedales de tipo figurativo, rítmico y arpeggios de los acordes que se forman con la escala hexafónica propuesta. Toma el texto del poema de Galo Torres “*El Cuerpo es una Asunción y una Caída*” de su poemario Sierra Songs.

*Véase la partitura de la obra en Anexo # 2*

#### **3.2.2 Arreglo: “Sombras – Pasillo para Coro Mixto”**

Se basa en el Pasillo “*Sombras*” de Carlos Brito Benavides y el texto de la poetisa Mexicana Rosario Sansores.

Utiliza movimientos directos entre las voces que conforman el coro y texturas armónicas a distancia de terceras como elementos principales del arreglo.

El desplazamiento, fragmentación y el enriquecimiento de la armonía con séptimas y sextas en los distintos acordes también contribuyen en la realización. El arreglo se caracteriza por tener un *Solo* en la voz de Soprano en



su segunda parte, acompañan voces masculinas en un principio y luego las voces femeninas que también interactúan con la Solista Soprano.

### **3.2.3 Composición de Música Electroacústica.**

Es una obra con un fuerte contenido social que trata el tema de la Migración que el compositor aborda desde el punto de vista electroacústico.

Su intención es mostrar la realidad que a veces pasa desapercibida en el medio social en que vivimos mediante mensajes de la cotidianidad de las personas y en este caso de la toma de muestras radiofónicas.

No se deja de lado los juegos acústicos y se orienta hacia el collage de bloques yuxtapuestos. El material es radial y ambiental tratado en forma no discursiva.



## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La realización de una tesis implica el trabajo en conjunto con varias ramas de la cultura artística y científica, así en esas circunstancias es como el compositor puede expresar sus pensamientos con la ayuda de la técnica compositiva, elemento indispensable en la creación de obras artísticas de alto nivel.

La mezcla de lenguajes y técnicas compositivas utilizadas es un medio para llegar a expresar las ideas primarias de una composición, y es a raíz del conocimiento cabal de ellas como el futuro compositor puede ir en busca de su propio estilo.

El medio social ha sido de influencia muy importante para los compositores en todas las épocas de la Historia de Humanidad, es en este aspecto donde deberían realizarse aportes artísticos para que la memoria colectiva de la gente despierte y tome real conciencia de los acontecimientos que ocurren a su alrededor.

A manera de recomendación se puede señalar que el trabajo debe realizarse en conjunto con todos participes de la Escuela de Música y en mayor medida con instituciones culturales como Orquestas Sinfónicas, Conservatorios, Ensamblés, Academias, Coros, etc. para que las Obras Sinfónicas – Corales no se queden sin el recurso valioso de la interpretación, sería de mucha valía para el compositor y en este caso un importante aporte musical a la sociedad.



## BIBLIOGRAFÍA

- 1) ADLER, Samuel. *“El Estudio de la Orquestación”* Editorial Ideas Books Barcelona 2006.
- 2) BAS, Julio. *“Tratado de la Forma Musical”* Editorial Ricordi. Buenos Aires 1947.
- 3) BELINCHE Daniel - LARREGLE María Elena. *“Apuntes sobre Apreciación Musical”* Editorial de la Universidad de la Plata. La Plata 2006.
- 4) CASELLA Alfredo - MORTARI Virgilio. *“La Técnica de la Orquesta Contemporánea”* Editorial Arte y Cultura. Ciudad de la Habana 1978.
- 5) COFFIN William Sloane, *“A Passion for the Possible”* Westminster/John Knox Press, Louisville 1993.
- 6) CORDOVA, María. *“Aspectos de la Metodología de la Enseñanza de la Lectura de Partituras”* Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana 1987.
- 7) COSTA Ciscar Francisco Javier. *“Aproximación al Lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la Obra para Piano Vingt Regars sur l'enfant Jesus”* Universitat de Valencia. Servei de Publicacions 2004.
- 8) CHORENS, Roberto – O'REILLY Mónica. *“Seminario de Apreciación e Historia de la Música”* Ediciones Juventud Rebelde. Ciudad de la Habana.
- 9) DANHAUSER, A. *“Teoría de la Música”* Editorial Ricordi. Buenos Aires.
- 10) ECO, Umberto. *“Como se hace una Tesis”* Editorial Gedisa. México D. F. 1987.
- 11) ENRIQUEZ María Antonieta, Pérez de Alejo José María. *“Historia de la Música I”* Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana 1991.
- 12) GARCIA, Ileana. *“Apuntes para un Texto de Armonía”* Editorial Pueblo y Educación. Ciudad de la Habana 1990.
- 13) GARCIA, Laborda José M. *“Forma y Estructura de la Música del Siglo XX”* Editorial Al Puesto. Madrid 1995.
- 14) GUERRERO, Isabel y Yopez Isabel. *“Nuevas migraciones latinoamericanas a Europa: Balances y desafíos”* FLACSO. Quito 2007.



- 15) HERRERA, Enric. *“Técnicas de Arreglos para la Orquesta Moderna”* Editorial Antonio Bosh. Barcelona.
- 16) HERRERA, Enric. *“Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II”* Editorial Antonio Bosh. Barcelona.
- 17) KOEHLIN, Charles. *“Traité de l’Orchestration”* Editions Max Eschig. 1956
- 18) LAVIGNAC, Albert. *“La Educación Musical”* Editorial Ricordi. Buenos Aires 1950.
- 19) MARTIN, Jaime. *“Análisis de Atmosphères de György Ligeti”*. Editorial Barcelona, Barcelona 2001, Pág. 5
- 20) MOLERO, Arletti. *“Análisis de la Forma Musical Litúrgica”* ISA. Ciudad de la Habana 1998.
- 21) MOZART, Wolfgang Amadeus. *“Réquiem K626 in Full Score”* Dover Publications. New York.
- 22) PALMA, Athos. *“Tratado Completo de Armonía Vol. III”* Editorial Ricordi Buenos Aires 1945.
- 23) PERSICHETTI, Vincent. *“Armonía del Siglo XX”* Editorial Real Musical. Madrid 1985.
- 24) RANDEL Don Michael. *“Diccionario Harvard de la Música”*. Editorial Diana. México 1984.
- 25) RETI, Rudolph. *“Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad”* Ediciones Rialp. Madrid 1965.
- 26) RIMSKY-KORSAKOV, Nicolás. *“Principios de Orquestación”* Editorial Ricordi. Buenos Aires 1946.
- 27) SALGADO, Francisco. *“Acústica Musical”* Editorial Universitaria. Quito 1963.
- 28) SALGADO, Francisco. *“Manual de Fraseología Musical Didascálica”* Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito 1958.
- 29) SCHAFER, Murray R. *“El Compositor en el Aula”* Editorial Ricordi. Buenos Aires.



- 30) SCHÖNBERG, Arnold. *“Modelos para Estudiantes de Composición”* Editorial Ricordi. Buenos Aires 1985.
- 31) SOLFRINI, Giuseppe. *“Tendencias y Efectos de la Migración en el Ecuador: Características de la nueva ola Migratoria”* Editorial Alisei Quito 2005.
- 32) TORRES, Galo. *“Sierra Songs”* Línea Imaginaria Ediciones. Quito 2003.
- 33) VARIOS Autores. *“La Enciclopedia del Estudiante: tomo 19: Historia de Filosofía”*. Editorial Santillana. Buenos Aires. 2006.
- 34) VARIOS AUTORES. *“Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. Tomos I-II-III-IV-V”* Ediciones Salvat. Pamplona 1984.
- 35) VERDI, Giuseppe. *“Réquiem – Texto original en latín con traducción al castellano”* Programa de Mano del Concierto.
- 36) WIKIPEDIA, Enciclopedia Libre. Pág. Web. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- 37) ZAMACOIS, Joaquín. *“Curso de Formas Musicales”* Editorial Labor. Segunda Edición 1971.



## ANEXOS

### ANEXO # 1

Partitura y soporte en Audio de la Obra

# “RÉQUIEM”

A los Migrantes

para Solistas, Orquesta Sinfónica y Coro Mixto















7

REQUIEM  
Dies Irae

Fl. I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Fl. II.

Ob. I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Ob. II.

Clar. Bb. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Bs. Cl. I.

Bs. Cl. II.

Cl. Bajo Bb.

Fgt. I.

Fgt. II.

Corno en F I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Corno en F II.

Corno en F III.

Corno en F IV.

B. Tpt. I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

B. Tpt. II.

B. Tpt. III.

B. Tpt. IV.

Tbn. I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV. (Tbn. Bajo)

Tuba.

Timp. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Piano Suspendido

Flautas

Gong

Caja Clara

Gran Caja

SOQUETA

Barrilete

Soprano Moderato  $\text{♩} = 110$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Alto Moderato  $\text{♩} = 110$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Contralto Moderato  $\text{♩} = 110$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Tenore Moderato  $\text{♩} = 110$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Bass Moderato  $\text{♩} = 110$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Narrador (a) Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Vln. I. Moderato  $\text{♩} = 110$  Largo con spirito  $\text{♩} = 50$  Allegro con fuoco  $\text{♩} = 180$

Vln. II.

Vla.

Vcllo.

Ch.

“Antes se peccab”  
#ritard.  
Con M. gran-tes  
#ritard.  
Con M. gran-tes  
#ritard.  
Con M. gran-tes  
#ritard.  
Con M. gran-tes  
#ritard.  
Con M. gran-tes

ritard.  
#ritard.

Con gran-tes en el tenor Con do-vega al jazz a ju-que a to-dos con ri-que



REQUIEM  
*Dies Irae*

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Clar. Bb  
Bsn. I  
Bsn. II  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Tbn. IV (Tbn. Bajo)  
Tuba  
Timp.  
Piano Suspendido  
Percusión  
Gong  
Caja Clara  
Gran Caja  
SOLISTA  
Baritone  
S.  
C.  
V.  
B.  
Narrador (S)  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.



REQUIEM  
Dies Irae

Fl. I  
Fl. II  
Ob. I  
Ob. II  
Clar. Bb I  
Clar. Bb II  
Fag. I  
Fag. II  
Corno en F I  
Corno en F II  
B. Tpt. I  
B. Tpt. II  
Tbn. I  
Tbn. II  
Tbn. III  
Tbn. IV (Tbn. Bajo)  
Tuba  
Timp.  
Piano-Soprallo  
Percusión  
Gong  
Caja Clira  
Gua Casa  
SOQUETA  
Barrilete  
S.  
C.  
T.  
B.  
Narrador (a)  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.





REQUIEM  
Dies Irae

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Clar. Bb.  
Bb-Cl.  
Cl. Bb.  
Fgt. I.  
Fgt. II.  
Corno en F.  
Corno en F.  
B. Tpt. I.  
B. Tpt. II.  
Tbn. I.  
Tbn. II.  
Tbn. III.  
Tbn. IV.  
Tuba.  
Timp.  
Piano Suspendido.  
Percusión.  
Caja Clara.  
Gran Caja.  
SOLISTA Baritone.  
S.  
C.  
T.  
B.  
Narrador (a).  
Vn. I.  
Vn. II.  
Va.  
Vc.  
Cb.



REQUIEM  
*Dies Irae*

12

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob.  
Cor. Inglés en F  
Esc. Cl.  
B. Cl. I.  
B. Cl. II.  
Cl. Bajo B.  
Fgt. I.  
Fgt. II.  
Corno en F I.  
Corno en F II.  
Corno en F III.  
Corno en F IV.  
B. Tpt. I.  
B. Tpt. II.  
B. Tpt. III.  
B. Tpt. IV.  
Tbn. I.  
Tbn. II.  
Tbn. III.  
Tbn. IV. (Tbn. Bajo)  
Tuba  
Tomp.  
Piano Suspendido  
Percusión  
Caja Clavo  
Gran Casa  
SOLISTA Baritone  
S.  
C.  
I.  
B.  
Narrador (C)  
Vln. I.  
Vln. II.  
Vla.  
Vcl.  
Cb.





REQUIEM  
*Dies Irae*

Fl. I.  
Fl. II.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Clar. en F.  
Fag. I.  
Fag. II.  
Tpt. I.  
Tpt. II.  
Tpt. III.  
Tpt. IV.  
Tbn. I.  
Tbn. II.  
Tbn. III.  
Tbn. IV.  
Tuba.  
Tomp.  
Piano Suspensión.  
Panderina.  
Gong.  
Cajá Clara.  
Gran Cassa.  
SOLISTA.  
Soprano.  
Alto.  
Tenor.  
Bass.  
Narrador (a).  
Vln. I.  
Vln. II.  
Vla.  
Vcllo.  
Cb.

Lyrics:  
 Di - a - a - quod es al que, al sum - do se - di - a - a - ve - re - ra se - di - a - a - ve - re - ra  
 Di - a - a - de I - ra Di - a - a - de Dae - lo Di - a - a - quod es al que, al sum - do se - di - a - a - ve - re - ra se - di - a - a - ve - re - ra  
 Di - a - a - de I - ra Di - a - a - de Dae - lo Di - a - a - quod es al que, al sum - do se - di - a - a - ve - re - ra se - di - a - a - ve - re - ra  
 Di - a - a - de I - ra Di - a - a - de Dae - lo Di - a - a - quod es al que, al sum - do se - di - a - a - ve - re - ra se - di - a - a - ve - re - ra





REQUIEM  
Tuba Mirum

14 G. P.

Cn. en F I.

Cn. en F II.

Cn. en F III.

Cn. en F IV.

Trp. Picc. A G. P.

Trp. B-I.

Trp. B-II.

Trp. B-III.

Tbn. I. G. P.

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV.

Tbn. Bajo

Tuba

Vib. G. P.

C. T. G. P.

Plato Susp. (C. C.) G. P.

2 Pnos. G. P.



REQUIEM  
Tuba Mirum

30

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

Energico  
Pabellón en Alto

Cn. en F I.

Cn. en F II.

Cn. en F III.

Cn. en F IV.

Trp. Picc. A

Trp. B-I.

Trp. B-II.

Trp. B-III.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV.  
Tbn. Bajo

Tuba

30

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

Vib.

30

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

C. T.

30

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

Plato Susp.  
(C. C.)

30

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

2 Pnos.





REQUIEM  
Tuba Mirum

Musical score for Requiem, Tuba Mirum, page 19. The score is for a large ensemble and includes the following parts:

- Cn. en F I.
- Cn. en F II.
- Cn. en F III.
- Cn. en F IV.
- Tnp. Picc. A
- Tnp. B-I.
- Tnp. B-II.
- Tnp. B-III.
- Tbn. I.
- Tbn. II.
- Tbn. III.
- Tbn. IV.
- Tbn. Bajo
- Tuba
- Vib.
- C. T.
- Plato Susp. (C. C.)
- 2 Pnos.

The score is in 3/4 time and features various dynamics such as *p*, *ff*, *f*, *mp*, and *ff*. It includes performance instructions like *hoachi*, *con sordina harmón*, and *con sordato harmón*. The page number 19 is located at the top left, and the title 'REQUIEM Tuba Mirum' is at the top center.



REQUIEM  
*Tuba Mirum*

20

59 *Al Aire*

Cn. en F I. *f*

Cn. en F II. *f*

Cn. en F III. *f*

Cn. en F IV. *f*

Trp. Picc. A *sonca sordina*

Trp. Bb-I. *f*

Trp. Bb-II. *f*

Trp. Bb-III. *f*

Tbn. I. *f*

Tbn. II. *f*

Tbn. III. *f*

Tbn. IV. *f*

Tbn. Bajo *f*

Tuba *f*

Vib. *mf*

C. T. *mf*

Plato Susp. (C. C.)

2 Pnos. *f*



REQUIEM  
Tuba Mirum

65

Cn. en F I.

Cn. en F II.

Cn. en F III.

Cn. en F IV.

Trp. Picc. A

Trp. B-I.

Trp. B-II.

Trp. B-III.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV.  
Tbn. Bajo

Tuba

Vib.

C. T.

Plato Susp.  
(C. C.)

2 Pnos.

Andante  $\text{♩} = 70$

*poco rit.*

*p*

*mf*

*f*

*mp*

*ff*

*con sobria armon*



REQUIEM  
*Tuba Mirum*

75 *Allegro Furioso* ♩ = 130

Cn. en F I.

Cn. en F II.

Cn. en F III.

Cn. en F IV.

Trp. Picc. A

Trp. B-I.

Trp. B-II.

Trp. B-III.

Tbn. I.

Tbn. II.

Tbn. III.

Tbn. IV.  
Tbn. Bajo

Tuba

75 *Allegro Furioso* ♩ = 130

Vib.

75 *Allegro Furioso* ♩ = 130

C. T.

75

Plato Susp.  
(C. C.)

75 *Allegro Furioso* ♩ = 130

2 Pnos.

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for the 'Tuba Mirum' section of a Requiem. It features 18 staves for various instruments. The top section includes four Cornets in F (I-IV), Piccolo Trumpet (A), three Tenor Trumpets (I-III), four Trombones (I-IV), and Tuba. The bottom section includes Vibraphone, Cymbals, and Piano. The score is marked 'Allegro Furioso' with a tempo of 130 beats per minute. Dynamics range from *mf* to *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.







REQUIEM  
Tuba Mirum

Allegro Furioso  $\text{♩} = 130$

169

Cn. en F I. *bouché* *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile*

Cn. en F II. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile*

Cn. en F III. *bouché* *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile*

Cn. en F IV. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile*

Trp. Picc. A *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile* *senza sordina*

Trp. B-I. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile* *con sordina harmo*

Trp. B-II. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile* *con sordina harmo*

Trp. B-III. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *simile* *con sordina harmo*

Tbn. I. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

Tbn. II. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *con sordina harmo*

Tbn. III. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *con sordina harmo*

Tbn. IV. *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *con sordina harmo*

Tuba *sfz* *pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *con sordina harmo*

Vib. *f* *p*

C. T. *f* *p*

Plato Susp. (C. C.) *pp* *f* *pp*

2 Pnos. *ff* *pp*

*sfz*



# IV. Rex Tremandae

Andante Misterioso  $\text{♩} = 80$

I. y II. *tr tr tr tr tr tr tr*

Flauta I. *mp*

Flauta II. *p*

Oboe I. *p*

Oboe II. *p*

Clarinete en B $\flat$  I. *p*

Clarinete en B $\flat$  II. *p*

Clarinete Bajo B $\flat$  *f*

Fagot I. *mf*

Fagot II. *mf*

\*Cembalo *mp*

Solista Soprano *f* *Espressivo - Religiosamente*

Soprano *mp* Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Alto *mp* Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Tenor *mp* Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Bass *mp* Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah Ah

Violin I *mp* *con sord. div.*

Violin II *mp* *con sord. div. unis. div.*

Viola *f* *Sultasto divisi* *mp* *Ordinario con sord. div. a 3*

Violoncello *f* *Sultasto* *mp* *Ordinario con sord.*

Contrabajo *mp*

Rey de te - rri - ble Ma - jes - tad

\* Cembalo debe ser Amplificado



REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *p* *mp*

Ob. I. II. *p* *mp*

B. Cl. I. II. *p* *mf* *mp*

Cl. Bajo *mp* *mf* *f*

Egt. I. II. *mf* *p* *mf*

Cembalo

Solist. Sop.

S. *f* Sal - va - me

A. *f* Sal - va - me

T. *f* Ma - jes - tad Ma - jes - tad

B. *f* Ma - jes - tad Ma - jes - tad

Vln. I. *unis.* *div.*

Vln. II. *unis.* *div.*

Vla. *unis.* *div.* *unis.* *div.* *unis.*

Vc.

Cb.



REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *p* *poco ritardando*

Ob. I. II. *p* *poco ritardando*

Bs. Cl. I. II. *p* *poco ritardando*

Cl. Bajo *p*

Fgt. I. II. *mp* *f*

Cembalo

Solista Sop. *f*  
Quien Li-bre-men-te

S. *f*

A. *f*

T. *f*  
Rey de te-mi-ble Ma-jes-tad

B. *f*  
Rey de te-mi-ble Ma-jes-tad

Vln. I. *unis.* *div.* *poco ritardando* *mf*

Vln. II. *unis.* *div.* *poco ritardando* *mp*

Vla. *unis.* *div.* *poco ritardando* *mp*

Vc. *mf*

Cb. *mf*



REQUIEM  
Rex Tremendae

29

Fl. I. *mp*

Fl. II. *mp*

Ob. I. *mp*

Ob. II. *p*

Bs. Cl. I. *mp*

Bs. Cl. II. *pp* *f*

Cl. Bajo

Fgt. I. *mp*

Fgt. II. *mp*

Cembalo

Solista Sop. *mp*

Sop. *mf*

Alto *mf*

Tenor *mf*

Bass *mf*

Vln. I. *mf*

Vln. II. *mf* *div.*

Vla. *mf* *div.* *unis.*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Sal - vas

A los Mi - gran - tes

A los Mi - gra - tes



REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *mp*

Ob. I. II. *mp*

Bs. Cl. I. II. *p*

Cl. Bajo

Fgt. I. II. *f* *mp*

Cembalo *mp*

Solista Sop. *p* *f*

Sop. *mf*

Alto *mf*

Tenor *Solo f* *Tutti mp* *mf*

Bass *Solo f* *Tutti mp* *mf*

Vln. I. *mp* *Sull'arco Tutti mf*

Vln. II. *mp* *Sull'arco div. mf*

Vla. *mp* *Sull'arco Tutti mf*

Vc. *mp* *Sull'arco Tutti mf*

Cb.

Sal-va - me Sal-va - me

Fuen - te de Pie - dad

Violin I. Solo

Violin II. Solo

Viola Solo

Violoncello Solo

Sull'arco Tutti

Sull'arco div.

Sull'arco Tutti

Sull'arco Tutti



REQUIEM  
Rex Tremendae

31

Adagio Religioso  $\text{♩} = 70 - 75$

Fl. I. II. *mp*

Ob. I. II. *mp* *p*

B♭ Cl. I. II. *p* *mp*

Cl. Bajo *mp*

Fgt. I. II. *mp* I. y II.

Cembalo

Solista Sop. *f* *mp*

S. *f* *mp*  
Tú que sal - vas.  
Sal - va - me -

A. *f* *mp*  
Sal - va - me -

T. *f* *mp*  
Sal - va me -

B. *f* *mp*  
Sal - va - me -

Vln. I. *div.* *mp* *mf*

Vln. II. *unis.* *mp* *div.* *mf* *p*

Vla. *mp* *mf* *p*

Vc. *Pizz.* *mf*

Cb. *Arco* *mf*



REQUIEM  
Rex Tremendae

Ly II.

Fl. I. II.

Ob. I. II.

B. Cl. I. II.

Cl. Bajo

Fgt. I. II.

Cembalo

Solista Sop.

S.

A.

T.

B.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

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

A los Mi-gran-tes

Pizz. div.

*mf* *unis.* *p* *mp*



REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *mp* *p*

Ob. I. II. *mp*

B. Cl. I. II. *p*

Cl. Bajo *f*

Fgt. I. II. *p*

Cembalo

Solista Sop. *f* Sal - va - me Sal - va - me

S. *mf* *p* Sal - va - me

A. *mf* *p* Sal - va - me

T. *f* *mp* *mf* *p* Sal - va - me

B. *f* *mp* *mf* *p* Sal - va - me

Vln. I. *mf* *p* Arco div. unis.

Vln. II. *mf* *p* div. unis.

Vla. *mf* *p* div. unis.

Vc. *mf*

Cb. *mf*



REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *p* *pp*

Ob. I. II. *mp*

Bs. Cl. I. II. *mp* *p* *mp*

Cl. Bajo

Fgt. I. II. *mf* *p* *mp*

Cembalo *p*

Solista Sop.

Sop. *mf* *f* *p*  
Rey — de te — rri — ble Ma — jes — tad Rey — de te —

Alto *mf* *f* *p*  
Sal — va — ne Ma — jes — tad

Tenor *mp* *mf* *f* *mp*  
Sal — va — me Rey — de te — rri — ble Ma — jes — tad Rey —

Bass *mp* *mp* *mf* *f* *mp*  
Sal — va — me Rey — de te — rri — ble Ma — jes — tad Rey —

Vln. I. *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *mf* *pizz.*

Vln. II. *mp* *p* *mp* *mf* *mp* *Tutti - Arco*

Vla. *mp* *p* *mp* *mf* *mp*

Vc. *p* *mp* *mf* *mp*

Cb. *p* *mp* *mf* *mp*





REQUIEM  
Rex Tremendae

Fl. I. II. *pp* *p*

Ob. I. II. *pp* *p*

B. Cl. I. II. *p*

Cl. Bajo *p*

Fgt. I. II. *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp* *ff* *mp*

Cembalo

Sop. *f* *mf*  
Tú que sal - vas — Sal - va - me Sal - va - me

S. *mp* *p* *p*  
A los Mi-gran - tes Sal - va - me Sal - va - me

A. *mp* *mf* > > > >  
A los Mi-gran - tes Fuen - te de Pie - dad

T. *mp* *mf* > > > >  
A los Mi-gran - tes Fuen - te de Pie - dad

B. *mp* *mf* > > > >  
A los Mi-gran - tes Fuen - te de Pie - dad Fuen - te

Vln. I. *Arco* *div. a 3*

Vln. II. *Pizz.* *div.*

Vla. *div. a 3*

Vc.

Cb.



REQUIEM  
Rex Tremendae

37

84

Fl. I. II. *mp* *pp* L y II.

Ob. I. II. *p* *pp*

Bs. Cl. I. II. *p* *pp*

Cl. Bajo *mp*

Fgt. I. II. *mp*

Cembalo *mp*

Solista Sop.

S. *mf* *p* *mp* *p*  
Fuen-te de Pie-dad *ritard.* *f* *pp*  
dad

A. *p*  
Pie-dad *ritard.* *f* *p*  
Fuen-te de Pie-dad

T. *p*  
Pie-dad *ritard.* *f* *p*  
Fuen-te de Pie-dad

B. *p* *mp* *p*  
de Pie-dad *ritard.* *f* *p*  
Fuen-te de Pie-dad dad

Vln. I. *mf* unis. div.

Vln. II. *mf* div.

Vla. *mf* div. unis. div. unis.

Vc. *mf* div.

Cb. *mf*





REQUIEM  
*Confutatis*

Flac.

Ob. I  
II

Cl. B.

Cornos I  
II

Trp. I  
II

Tbn. III  
IV  
(Tbn. Bajo)

Tuba

\* Timp. I  
A - C - F - G - A - B - C

Timp. II  
F - G - Bb - D - E - G

Glock.

Xyl.

Vib.

Mb.

Caja Chica

Platillo Suspendido  
(Cajón/Cajón)

Platillo

Litigo

Cinco Casta

**SOLISTA**  
Batería

S.  
Los Mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no del in-fer-no A-las-las-man Los Mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no los mal-di-tos del in-fer-no los mal-di-tos

C.  
del in-fer-no A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no del in-fer-no A-mo-ja-dos del in-fer-no A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no los mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no los mal-di-tos

T.  
Los Mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no del in-fer-no A-las-las-man Los Mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no Los Mal-di-tos A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no los mal-di-tos

B.  
del in-fer-no A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no del in-fer-no A-mo-ja-dos del in-fer-no A-mo-ja-dos A-las-las-man del in-fer-no Los Mal-di-tos del in-fer-no los mal-di-tos

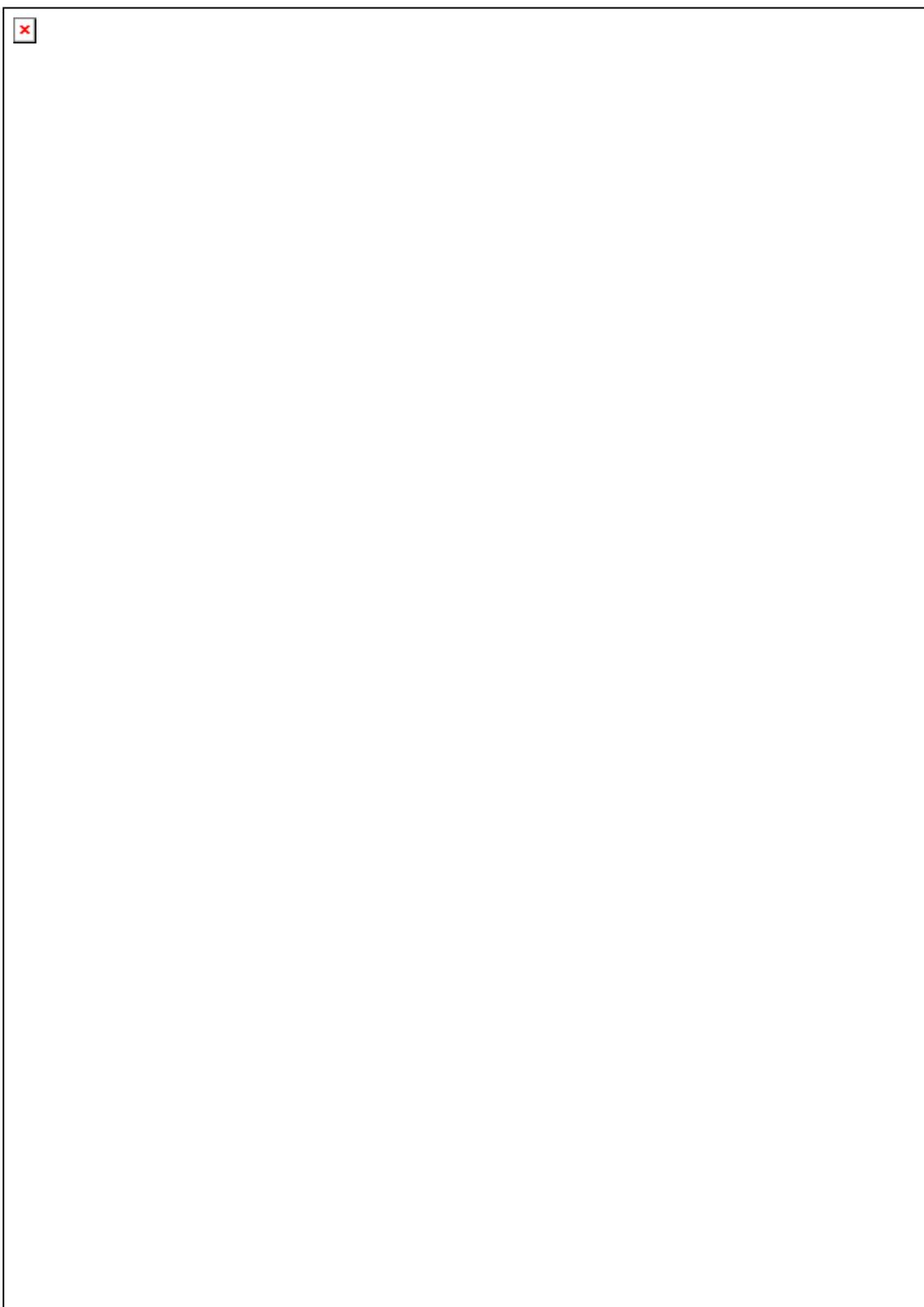
Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ob.





REQUIEM  
Confutatis

Flac.  
Ob. I.  
II.  
Cl.  
Corn en F.  
III.  
Br. Tpt. I.  
II.  
Tbn III.  
IV.  
(Tbn Bajo)  
Tuba  
\* Timpani  
I.  
A - C - F - G - A - B - C  
Timpani II.  
F - G - B - D - E - G  
Glockenspiel  
Xylorimba  
Violin I.  
Violin II.  
Viola  
Cello  
Double Bass  
Caja Clara  
Plátano Suspendido  
(Cajón Chino)  
Plátano  
Lengüeta  
Gran Casa  
SOLISTA  
Barrantes  
Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Violin I.  
Violin II.  
Viola  
Cello  
Double Bass

A - mi - ja - dos los mal - di - tos A - mi - ja - dos al in - fer - no... Del in - fer - no...  
Del in - fer - no... al in - fer - no... al in - fer - no... Del in - fer - no...  
Del in - fer - no... al in - fer - no... al in - fer - no... A - mi - ja - dos los mal - di - tos Ser en - vía - dos A los in - fer - no...  
Del in - fer - no... al in - fer - no... al in - fer - no... Del in - fer - no...  
A - mi - ja - dos los mal - di - tos Ser en - vía - dos... A los in - fer - no...



REQUIEM  
Confutatis

The image displays a page of a musical score for the Requiem, specifically the 'Confutatis' movement. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the instruments listed are Flute (Flac.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Cornet in F (Corno en F), Trumpet in B-flat (Tr. Bb.), Trombone III (Tr. III), Trombone II (Tr. II), Trombone I (Tr. I), Tuba, Timpani I (Timp. I), Timpani II (Timp. II), Gong (Gm.), Xylophone (Xyl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with the text 'SOLISTA Baritone' written below the Soprano staff. The lyrics for the vocal parts are: 'al-ter-ri-mo-rum in-fer-ni-um: Qui-vos-cru-ci-a-tus: Et tu-mu-er-ti-gi-dus: A-mi-ja-dus: In-mul-di-tes: A-mo-ja-dus: al-ter-ri-mo-rum: A-mi-ja-dus: In-mul-di-tes: A-mo-ja-dus: al-ter-ri-mo-rum'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *pp*, *mf*, *mp*), and articulation marks. The page number '42' is located at the top left, and the title 'REQUIEM Confutatis' is centered at the top. The footer contains the name 'DIEGO LIZARDO UYANA GUASUMBA/ 2010' and the page number '163'.





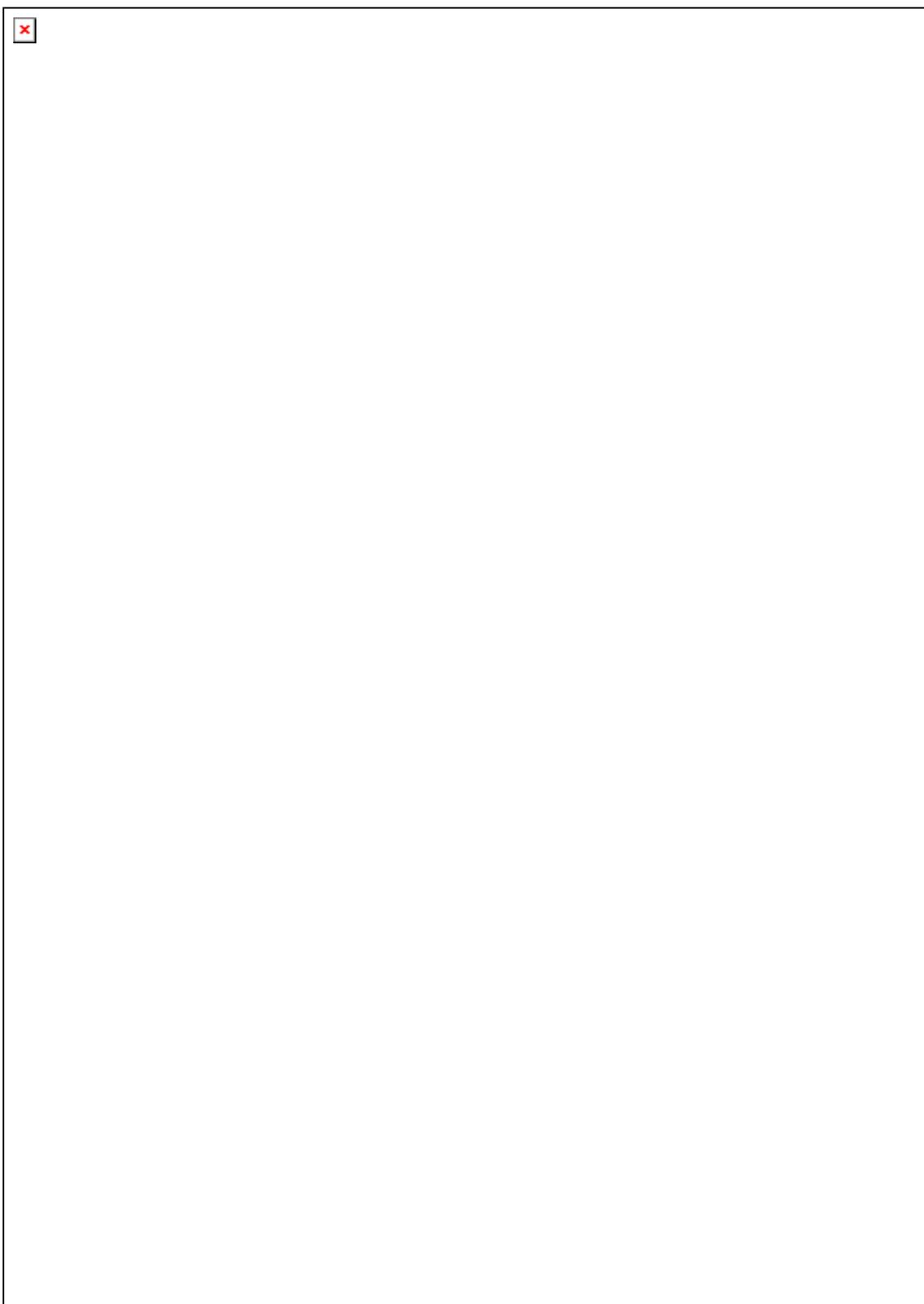


REQUIEM  
*Confutatis*

Flac.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Cl. B.  
Corno en F I.  
Corno en F II.  
Tbn I.  
Tbn II.  
Tbn III.  
Tbn IV.  
Tbn Bajo.  
Tuba.  
\* Timp. I.  
A - C - F - G - A - B - C.  
Timp. II.  
F - G - B - D - E - G.  
Glock.  
Xyl.  
Vib.  
Mar.  
Caja Chín.  
Platanos Sordado (Cuban Cash).  
Platanos.  
Lira.  
Gran Casa.  
SOLISTA Baritone.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vln. I.  
Vln. II.  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

mus - e - le - gi - dos En - te En - te tus - e - le - gi - dos tus - e - le - gi - dos En - te tus - e - le - gi - dos  
tus - e - le - gi - dos En - te En - te tus - e - le - gi - dos tus - e - le - gi - dos En - te tus - e - le - gi - dos  
tus - e - le - gi - dos En - te En - te tus - e - le - gi - dos tus - e - le - gi - dos En - te tus - e - le - gi - dos  
tus - e - le - gi - dos En - te En - te tus - e - le - gi - dos tus - e - le - gi - dos En - te tus - e - le - gi - dos







REQUIEM  
*Confutatis*

48

Flac. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

Ob. I. <sup>114</sup>

Ob. II. <sup>114</sup>

Cl. <sup>114</sup>

Corn. en F. I. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

Corn. en F. II. <sup>114</sup>

Trp. I. <sup>114</sup>

Trp. II. <sup>114</sup>

Tru. III. <sup>114</sup>

Tru. IV. <sup>114</sup> (Tru. Bajo)

Tuba <sup>114</sup>

\* Timp. I. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

A - C - F - G - A - D - C

Timp. II. <sup>114</sup>

F - G - B - D - E - G

Gll. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

Xyl. <sup>114</sup>

Vib. <sup>114</sup>

Mh. <sup>114</sup>

Caj. Chrs. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

Plat. Suspndid. (Cmbel Chrs)

Platillos

Largo

Gran Casa

SOLISTA <sup>114</sup> *Allegro Cantabile*  $\text{♩} = 90$

Baritone

S. <sup>114</sup> *Allegro Cantabile*  $\text{♩} = 90$

Te me go Te so pl... co Cui - da - ne Cui - da - ne Cui - da - ne

C. <sup>114</sup> *Allegro Cantabile*  $\text{♩} = 90$

Cui - da - ne En mi ho - ni fi - ni Cui - da - ne Cui - da - ne Cui - da - ne de los Mil - li - os... Los Mil - li - os...

T. <sup>114</sup> *Allegro Cantabile*  $\text{♩} = 90$

Te me go Te so pl... co En mi ho - ni fi - ni Cui - da - ne Cui - da - ne Cui - da - ne de los Mil - li - os... Los Mil - li - os...

B. <sup>114</sup> *Allegro Cantabile*  $\text{♩} = 90$

En mi ho - ni fi - ni Cui - da - ne Cui - da - ne Cui - da - ne de los Mil - li - os... Los Mil - li - os...

Vln. I. <sup>114</sup> *Allegro con fuoco*  $\text{♩} = 160$

Vln. II. <sup>114</sup>

Vla. <sup>114</sup>

Vcl. <sup>114</sup>

Ob. <sup>114</sup>



REQUIEM  
*Confutatis*

Flac.  
Ob. I.  
Ob. II.  
Cl. B.  
Corno en I.  
Corno en III.  
Trp. I.  
Trp. II.  
Tbn. III.  
Tbn. IV.  
(Tbn. Bajo)  
Tuba  
\* Timp. I  
A - C - F - G - A - D - C  
Timp. II  
F - G - B - D - E - G  
Glock.  
Xyl.  
Vib.  
Mh.  
Cujá Clavo  
Pífanos Suspendidos  
(Cujá Clavo)  
Pífanos  
Lárgo  
Gran Casa  
SOLISTA  
Baritone  
S.  
C.  
T.  
B.  
Vln. I.  
Vln. II.  
Vla.  
Vcl.  
Cb.



**ANEXO # 2**

Partitura de la Obra de Cámara

**“El Cuerpo es una Asunción y una Caída”**  
para Soprano y Piano



4 *El Cuerpo es una Asunción y una Caída*

64  
S  
Nos i - ni - cian con fue - go

Pno.  
*p* *sfz* *p* *mp*

69  
S  
*mp* *Expresivo*  
Pe-ro hay cuer - pos tan fri - os Que ya to - ca-dos

Pno.  
*mp*

75  
S  
Nos res - que - bra - jan Son co - mo co - lum - nas de hie - lo con es - pe - su - ras de mu -

Pno.

80  
S  
*Moderato* *pp*  
jer Que\_a - bra - za - dos a e - llos mo - ri mos

Pno.  
*Moderato* *ritardando.....* *pp*

Copyright by Diego Uyana - DGO 2009  
® dgo\_103@hotmail.com



## El Cuerpo es una Asunción y una Caída

Música : Diego Uyana G.  
Letra : Galo Torres

*Lento y Expresivo*  
♩ = 60 - 65

*Allegretto*  
♩ = 90 - 95  
*mp*

Soprano

*Lento y Expresivo*  
♩ = 60 - 65  
*pp*

*Allegretto*  
*mp*

Piano

Hay cuer - pos tan

6 *p mp*

S be - llos Que a - pe - nas to - ca - dos Nos con - ta - gian Su be - lle - za

Pno.

11

S Son co - mo es - pe - jos Cu - ya ma - te - ria es la her - mo su - ra -

Pno.

16 *poco rit.....* *A tempo*

S y no el - a - zo - gue Que vis - tos en e - llos Nos re - fle - ja - mos her - mos - sos

Pno. *A tempo* *poco rit.....*



2

*El Cuerpo es una Asunción y una Caída*

21

S

Pno.

*graz.*

*p mp*

26

S

Ah Ah Ah

Pno.

*mp p*

*ritardando.....*

32

S

Hay cuer - pos tan pu - ros Que a - pe - nas ro - za - dos nos lim - pian Co - mo un Jor - dan que lle - va

Pno.

*mp p mp*

37

S

ra el a - gua lim - pia del pri - mer di - - - a de la cre - a - cion

Pno.

*poco rit. A tempo*

*A tempo*

*poco rit. poco ritardando.....*



El Cuerpo es una Asunción y una Caída

3

42

S

A tempo

8<sup>va</sup>

Pno.

47

S

*mp* *p*

Hay cuer - pos tan ar - dien - tes

Pno.

*rubato e gracioso* *poco ritardando.....* *mp*

53

S

*mp* *p*

Que a - pe - nas to - ca - dos Nos in - fla - man son co - mo bra - sas

Pno.

59

S

car - bo - nes que man - do la no - che y el le - cho Que ten - di - dos en e - llos

Pno.

*mp*



**ANEXO # 3**

Partitura de la Obra

**“Sombras”**

Pasillo para Coro Mixto

Arreglo



Sombras

4

48

S *mp* *p*  
la - la - la - la la - la la - la la - ra - la - la - la - la - la la - la la - la la - ra

C *mp*  
la - la la - ra - la - la - la la - la la - ra - la la - la la

T  
la la - ra - la la - la la - ra - la la - la la - ra - la - la - la la

B  
dum dum - dum dum dum - dum dum dum - dum

52

S *mp* *rit.* *sfz*  
la-la la la-ra - la la - la - la-la la-la-la-la la-ra - la la-la-la-ra la-la-la-ra la-la-la-ra la - la la *sfz*

C *mp* *rit.* *sfz*  
la-la la - la la - ra-la la-la la - la la - la la - la-la la-la-la-la *sfz*

T *p* *rit.* *sfz*  
la la-ra - la-la-la - la - la la-la - la - la la - la - la - la la - la-la la-la-la-la *sfz*

B *p* *rit.* *sfz*  
dum dum dum dum dum dum - dum la - la - la la - la-la la-la-la-la



# Sombras

Pasillo para Coro Mixto

Música: Carlos Brito Benavidez  
 Texto: Rosario Sansores

Arreglo: Diego Uyana G.

♩ = 85

*mp* a batuta a tempo

Soprano  
 Cuan-do tú te\_ha-yas i-do me\_en-vol-ve-ran las som-bras, cuan-do tú te\_ha-yas

Contralto  
*sfzp* *mp* a tempo  
 ú i-do me\_en-vol-ve-ran las som-bras, cuan-do tú te\_ha-yas

Tenor  
*sfzp* a tempo *p* *mp* *p*  
 ú i-do te\_ha-yas-i-do som me\_en-vol-ve-rán cuan-do

Bajo  
*sfzp* *mp* a tempo  
 ú i-do do - - - som-bras cuan-do tú te\_ha-yas

6

S  
 i-do con mi do-lor a so-las, do-lor e-vo-ca-

C  
 i-do con mi do-lor a so-las *p* mi *mp* *p* e-vo-ca-

T  
 tú te\_ha-yas i-do so-las *p* *mp* *p* vo-ca-re-es-te-i-di-lio

B  
 i - - i-do - do - a so-las e-vo-ca-re-es-te-i-di-lio

11

S  
*p* *mp*  
 ré ho-ras cuan te\_has i-do

C  
*p* *mp*  
 ré ho-ras cuan te\_has i-do

T  
*mp* *mf*  
 en mis a-zu-les ho-ras, cuan-do tú te\_has-yas i-do

B  
*mf*  
 en mis a-zu-les ho-ras, cuan-do tú te\_has-yas i-do

Copyright by Diego Uyana G. 2009  
 dgo\_103@hotmail.com





Sombras

3

29

S  
 co - ba don - de\_u - na ti - bía - tar - de me\_a - ca - ri - ci\_as - te to - da te bus - ca - rán mis *crescendo*

C  
 tar tú to a te bus - ca - rán mis *crescendo*

T  
 te be - sa - re\_en la\_al - co - ba ca ci\_as - te to - da te bus - ca - rán mis *crescendo*

B  
 te be - sa - ré don - de tú me\_a - ca - ri - ci\_as to - da te bus - ca - rán mis *crescendo*

*mp* *p* *a tempo* Tutti

36

S  
 bra - zos te be - sa - rá mi bo - ca y\_as - pi - ra - re\_en el ai - re co - mo\_un o - lor a ro - sas

C  
 bra - zos te be - sa - rá mi bo - ca y\_as - pi - ra - re\_en el ai - re co - mo\_un o - lor a ro - sas

T  
 bra - zos te be - sa - rá mi bo - ca y\_as - pi - ra - re ro - as

B  
 bra - zos te be - sa - rá mi bo - ca y\_as - pi - ra - re ro - sas -

*mp* *p* *p* *mp*

43

S  
 cuan - do tú te\_ha - yas i - do me\_en - vol - ve - rán - las som - bras - la - ra - la som - bras la - ra - la

C  
 cuan - do tú te\_ha - yas i - do la - ra - la la - ra - la

T  
 te\_ha - yas i - do las som - som - bras som - som - bras

B  
 cuan - do tú te\_ha - yas i - do me\_en - vol - ve - rán - las som - som - bras som - som - bras

*p* *mp* *sfz* *sfz*



## **ANEXO # 4**

*Soporte en Audio de la Composición*

**“A Consignación”**

Musica Electroacústica