



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes
Dirección de Investigación y Postgrado
Magíster en Artes

NUESTRO SEÑOR APASIONADO
COMPOSICIÓN MUSICAL RELIGIOSA PARA SOPRANO Y ENSAMBLE
INSTRUMENTAL

POR IGNACIO VEILLON JORQUERA

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado de Magíster en Artes, mención Música

Profesor Guía:
Aliocha Solovera Roje

Abril 2017
Santiago, Chile

© Abril 2017, Ignacio Veillon Jorquera.

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita autobiográfica que acredite al trabajo y a su autor.

El programa de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile
fue financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica:
CONICYT – PCHA / Magíster Nacional / Año 2015 – Folio 22150186

AGRADECIMIENTOS

A mi familia

A mi profesor guía Aliocha Solovera Roje

A mis amigos

Al Ensamble Contemporáneo UC

A Maribel Acevedo Saavedra y a Yanina Valeria Chandía

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	iv
TABLA DE CONTENIDO	v
RESUMEN.....	vi
1. INTRODUCCIÓN	7
2. INVESTIGACIÓN SOBRE LA <i>MÚSICA RELIGIOSA</i>	9
2.1. Definición de <i>Música Religiosa</i>	9
2.2 Características de la <i>Música Religiosa</i>	10
2.3. Investigación de las Principales Composiciones de la <i>Música Religiosa</i>	11
2.3.1. Edad Media	11
2.3.2. Renacimiento	19
2.3.3. Barroco.....	26
2.3.4. Clasicismo Vienés.....	33
2.3.5. Siglo XIX.....	40
2.3.6. Siglo XX	46
3. LA COMPOSICIÓN <i>NUESTRO SEÑOR APASIONADO</i>	61
3.1 Sobre <i>Nuestro Señor Apasionado</i>	61
3.2. Análisis de la pieza <i>Sino sólo tu Pecado</i>	64
3.3. Análisis de la pieza <i>Me tienen Crucificado</i>	77
4. CONCLUSIONES	97
5. BIBLIOGRAFÍA	99
6. ANEXOS	106
6.1. Texto de <i>Sino sólo tu Pecado</i>	106
6.2. Texto de <i>Me tienen Crucificado</i>	106
6.3. Partitura de <i>Sino sólo tu Pecado</i>	107
6.4. Partitura de <i>Me tienen Crucificado</i>	122

RESUMEN

El objetivo principal de esta memoria consiste en establecer relaciones entre *Nuestro Señor Apasionado*, composición musical para soprano y ensamble instrumental, y aquellas obras del repertorio tradicional y moderno de la *Música Religiosa*. Para lograr este objetivo, se realizó una investigación sobre obras de la *Música Religiosa*, se compuso *Nuestro Señor Apasionado*, y se hizo un análisis de esta composición, en el cual se establecieron relaciones entre sus rasgos compositivos y el contenido del texto religioso. De las conclusiones obtenidas se observa que no existen elementos compositivos auténticamente religiosos, no obstante, sí se puede establecer en una composición musical, un carácter religioso, el cual es producto de la forma en cómo el compositor vincula el material musical con el mensaje religioso del texto.

Palabras clave: *Música Religiosa*, texto religioso, carácter religioso, soprano, ensamble instrumental, *Nuestro Señor Apasionado*.

1. INTRODUCCIÓN

Este documento se enfoca principalmente en la creación de mi obra *Nuestro Señor Apasionado*, composición musical para soprano y ensamble instrumental. Esta obra se inscribe dentro del repertorio de la *Música Religiosa*, debido a que está basada en dos décimas de la tradición chilena del Canto a lo Divino sobre el relato bíblico de la Pasión de Cristo. La composición musical *Nuestro Señor Apasionado* se divide en dos piezas, siendo la primera *Sino sólo tu Pecado*, y la segunda *Me tienen Crucificado*, ambas basadas en una décima distinta.

La elección de la formación del conjunto y de las décimas surgió a partir de mi participación en la cuarta versión del proyecto Soli Deo Gloria UC¹, realizada el año 2015. Este proyecto, organizado por la Dirección de Pastoral y Cultura Cristiana de la Pontificia Universidad Católica de Chile y apoyado por el Instituto de Música UC, busca fomentar la creación de nuevas composiciones musicales religiosas para conjuntos tradicionales del repertorio occidental, las cuales luego son interpretadas durante una Adoración Eucarística, es decir, en presencia del Santísimo Sacramento. Entre los conjuntos musicales disponibles, yo escogí un sexteto para voz soprano, flauta traversa, clarinete en Si bemol, piano, violín y violoncello.

La temática conceptual escogida para las composiciones de la versión 2015 del Soli Deo Gloria UC, fue el Canto a lo Divino, el cual consiste en una tradición popular del folclor chileno, en la cual se practica el canto de décimas sobre temas bíblicos o de la tradición cristiana. De las distintas décimas que la Pastoral UC ofreció a los compositores para crear sus obras, yo escogí una sobre la Pasión de Cristo, la cual consiste en el relato bíblico sobre los últimos acontecimientos de Jesús antes de morir crucificado, tal como lo relatan los cuatro Evangelios.

De esta forma, compuse la pieza *Sino sólo tu Pecado*, la cual decidí incorporarla como proyecto de creación en el Magíster en Artes UC. Posteriormente, y fuera del contexto del Soli Deo Gloria UC, compuse *Me tienen Crucificado*, una segunda pieza

¹ <http://pastoral.uc.cl/cultura-cristiana/concierto-soli-deo-gloria/>

musical para el mismo formato de soprano y ensamble instrumental, pero basada en otra décima sobre el relato bíblico de la Pasión de Cristo. Ambas piezas, al tener la misma conformación de músicos y al tratar sobre la misma temática, pasaron a conformar mi composición musical *Nuestro Señor Apasionado*.

A medida que iba avanzando en la creación de la obra, realicé una investigación sobre las principales obras religiosas de los diferentes períodos históricos, los cuales van desde la Edad Media hasta el Siglo XX. En esta investigación, se estudiaron específicamente la estética de la composición, la conformación vocal e instrumental, los espacios de interpretación y de estreno de las obras religiosas, y los textos religiosos y su relación con el carácter musical de estas obras.

Luego hice un análisis compositivo tanto de *Sino sólo tu Pecado* como de *Me tienen Crucificado*, para finalmente establecer relaciones entre mi composición musical y obras del repertorio de la *Música Religiosa*.

2. INVESTIGACIÓN SOBRE LA *MÚSICA RELIGIOSA*

2.1. Definición de *Música Religiosa*

Los musicólogos Richard French y Robin Leaver definen a la *Música Religiosa* como “música compuesta, adaptada o considerada adecuada para ser utilizada en la iglesia, o para el culto, la oración, la meditación, la acción de gracias o la conmemoración, pública o privada, de los cristianos” (French & Leaver, 2009, p. 937). Esta definición engloba todas aquellas obras musicales en formato escrito vinculadas con la tradición cristiana occidental (French y Leaver, 2009, pp. 937 – 941), por lo que es la más apropiada para demostrar que mi composición musical *Nuestro Señor Apasionado* se inscribe dentro de este repertorio.

El primer registro en la historia occidental que hace referencia a la *Música Religiosa*, consiste en la enciclopedia musical titulada *Syntagma Musicum*, un documento histórico y teórico de la práctica musical desde los tiempos antiguos hasta la primera mitad del siglo XVII (Garbini, 2009, p. 13), escrito por el compositor, teórico y organista alemán Michael Praetorius (1571 – 1621), y publicado entre los años 1615 y 1620. La primera parte del primer volumen de esta enciclopedia consiste en un registro histórico de las distintas prácticas de la *Música Religiosa*, las cuales va desde la Antigüedad hasta el desarrollo de formas propias de la música cristiana, como la Misa y otras partes de la liturgia (Watanabe, 1955). El título de esta primera parte dice "musica sacra vel ecclesiastica, religionis exercitio accomodata" (Garbini, 2009, p. 13), de manera que se evidencia la referencia a la *Música Religiosa* por medio de la palabra latina “sacra”, la cual significa “sagrado” o “sagrada”, es decir, “digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad” (RAE, 2014). De esta forma, se demuestra que la *Música Religiosa*, como práctica espiritual del hombre, se desarrolló mucho antes de su conceptualización teórica.

2.2 Características de la *Música Religiosa*

A partir de una investigación sobre obras religiosas pertenecientes a diferentes períodos históricos, los cuales van desde la Edad Media hasta el Siglo XX, pude determinar que, a través del tiempo, las obras religiosas han ido cambiando su estética compositiva, su conformación musical, y sus espacios de interpretación y de estreno. Durante la Edad Media, la *Música Religiosa* se limitaba principalmente a la práctica del canto gregoriano, el cual consiste en un cuerpo de melodías litúrgicas pertenecientes a la Iglesia Católica; a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento, las obras religiosas se volvieron polifónicas y, por ende, contrapuntística y armónicamente más complejas; a partir del Barroco, las obras religiosas comenzaron a ser compuestas tanto para voces como para instrumentos e interpretadas en contextos tanto religiosos como profanos, adquirieron una armonía más cromática, e incorporaron el aria y el recitativo, elementos dramáticos propias de la ópera; durante el Clasicismo Vienés, las obras religiosas comenzaron a ser escritas para coro y orquesta, incluyendo solistas; en el Siglo XIX los compositores comenzaron a explorar la armonía y a trabajar un espectro dinámico más amplio en las obras religiosas; y durante el Siglo XX, los compositores comenzaron a incorporar, en la creación de obras religiosas, diferentes elementos experimentales, como, por ejemplo, bitonalidad y politonalidad, cluster, y modos no tradicionales. De esta forma, se demuestra que, con el paso del tiempo, los compositores han adquirido mayor libertad creativa al momento de escribir obras de *Música Religiosa*.

A pesar de estos cambios, la única característica de las obras religiosas que ha permanecido como una constante en el tiempo, ha sido la puesta en música de textos religiosos. Debido a que French y Leaver mencionan que “la mayor parte de la música religiosa se asocia de alguna manera con un texto: como portadora de él, símbolo de él o mediadora de él” (French & Leaver, 2009, p. 937), el carácter de la obra dependerá finalmente de las emociones que el compositor experimente a partir de su relación subjetiva con el contenido del texto.

Para poder explicar estos resultados obtenidos, expongo a continuación la investigación realizada, en la cual se estudian la estética de la composición, la conformación vocal e instrumental, los espacios de interpretación y estreno de las obras religiosas, y los textos religiosos y su relación con las características compositivas.

2.3. Investigación de las Principales Composiciones de la *Música Religiosa*

2.3.1. Edad Media

La primera forma de expresión de la *Música Religiosa* fue el canto gregoriano, el cual consiste en el cuerpo oficial de melodías litúrgicas de la Iglesia Católica, codificado en notación neumática. Este canto fue concebido como medio para la transmisión de textos religiosos durante la liturgia cristiana, de manera que su carácter tiende a ser sobrio, solemne y serio. De esta forma, el canto gregoriano es la expresión musical del contenido de dichos textos.

Las melodías del canto gregoriano están construidas a partir de diferentes estructuras interválicas, las cuales están relacionadas con el contenido de los textos cantados durante la liturgia cristiana. Las melodías empleadas para textos de alabanza, suelen emplear saltos interválicos para transmitir júbilo, mientras que las empleadas para textos narrativos, consisten en declamaciones estrechas y con notas repetidas para transmitir quietud.

El siguiente ejemplo, la melodía de la antifona *Salve Regina*, consiste en un canto de oración a María, madre de Jesús, cuyo registro más antiguo se encuentra en el antifonario de la Orden de Císter, el cual data alrededor del año 1150 (Falconer & S. Ingram, 2001). En esta melodía se puede observar, que los diferentes saltos interválicos empleados tienen la función de producir una sensación de júbilo. Si bien este canto es predominantemente silábico, no obstante, se puede observar que existen secciones en las cuales un grupo de diferentes notas se ligan bajo una sola sílaba. Por ejemplo, en “salve” del segundo sistema del tetragrama, o en “osténde” del penúltimo sistema, se emplean

entre dos y tres notas por sílaba, mientras que en “O pia” o en “O dulcis Virgo María” del último sistema, se utilizan más de tres notas por sílaba:

V

S Alve Re-gí-na, * ma-ter mi-se-ri-córdi-æ, Vi-ta, dul-
 cé-do, et spes nostra, salve. Ad te clamá-mus, éxsu-
 les, fí-li- i He-væ. Ad te suspi-rá-mus, geméntes et flen-
 tes in hac lacrimá-rum valle. E-ia ergo, Advo-cá-ta
 nostra, illos tu-os mi-se-ri-córdes ó-cu-los ad nos con-
 vér-te. Et Je-sum, be-ne-díctum fructum ventris tu- i,
 no-bis post hoc exsí- li- um osténde. O cle- mens:
 O pi- a: O dulcis Virgo Ma-rí- a.

Salve Regina. Imagen de *The Parish Book of Chant*, pp. 212 - 213. CMAA, 2012.

El siguiente ejemplo, la melodía del prefacio *Vere Dignum et Justum Est*, consiste en un canto de oración realizado durante la celebración de la Misa, cuyo registro más antiguo se encuentra en los libros litúrgicos *Missale Gallicanum Vetus* y del *Missale Gothicum*, los cuales datan alrededor del año 750 (Forrest Kelly & Huglo, 2001). En esta melodía se puede observar que las notas repetidas y el registro estrecho de alturas privilegia la clara percepción del texto narrativo:

The image displays a musical score for the Preface "Vere Dignum et Justum Est". It consists of five staves of music, each with a corresponding line of Latin text. The melody is characterized by a very narrow range of notes, with many repeated notes, which makes the text easy to hear. The text is: "Ve-re dignum et justum est æquum et salu- tá-re, nos ti-bi semper et u-bíque grá-ti- as á-ge-re: Dómine sancte, Pa-ter omni-po-tens æterne De- us: Qui- a per in-car-ná-ti Ver-bi my-sté-ri- um no-va men-tis no-stræ ó-cu-lis lux tu-æ cla-ri- tá- tis in-fúl-sit: ut, dum vi-si- bí- li-

Vere Dignum et Justum Est. Imagen del *Missale Romanum*, pp. 278 – 279. Iglesia Católica, 2004.



ter De- um co-gnós-ci-mus, per hunc in in-vi- si-bí-li- um a-
mo-rem ra-pi- á-mur. Et i-de- o cum An-ge-lis et Ar-chán-
ge-lis, cum Thronis et Do-mi-na-ti- ó-ni-bus cumque omni
mi-lí- ti- a cœ-lé-stis ex- ér-ci-tus hymnum gló-ri- æ tu- æ
cá-ni-mus, si- ne fi- ne di-cén-tes.

Vere Dignum et Justum Est. Imagen del *Missale Romanum*, pp. 278 – 279. Iglesia Católica, 2004.

Con el desarrollo de la polifonía, el canto gregoriano comenzó a utilizarse como cantus firmus para la creación de obras polifónicas religiosas, las cuales eran cantadas durante la liturgia cristiana. De esta forma, las obras de *Música Religiosa* siguieron preservando su carácter religioso, es decir, solemne, sobrio y serio, debido a que se estructuraban a partir de un elemento religiosa de la Iglesia Católica.

La obra *Viderunt Omnes* (1200) de Perotín (1155 – 1230) es un ejemplo de composición polifónica construida a partir de la melodía con el mismo nombre, el gradual *Viderunt Omnes*, cuyo registro más antiguo se encuentra en el libro de polifonía

y monofonía litúrgica *Magnus Liber*, el cual data del año 1150 (Roesner, 2001). En esta obra, el tenor actúa como base estructural, sobre el cual se superponen las voces superiores para generar una textura contrapuntística nota contra nota. A partir de este ejemplo, se puede observar que las notas interpretadas por el tenor entre los compases 1 y 5, 18 y 22, y 31 y 35, corresponden a la primera, segunda y tercera nota del gradual *Viderunt Omnes*, respectivamente:

Viderunt Omnes, de Perotín. Compases 1 – 5.

Viderunt Omnes, de Perotín. Compases 18 – 22.

Viderunt Omnes, de Perotín. Compases 31 – 35.

Grad.
5.

I-dé-runt o- mnes * fi-nes ter- rae

sa-lu-tá- re De- i nostri: ju-bi-

lá-te De- o o- mnis ter-ra.

∇. No-tum fe-cit Dó-

mi-nus sa-lu-tá- re su-

um: ante conspéctum gén-ti- um re- ve-lá-

vit * justí- ti- am su-am.

Viderunt Omnes. Imagen del *Graduale Romanum*, pp. 33 – 34. Iglesia Católica, 1961.

La *Música Religiosa* fue sofisticándose a medida que las voces de la composición polifónica iban independizándose, de manera que los compositores podían crear nuevas obras a partir de diferentes posibilidades de combinaciones interválicas. Un ejemplo de esta independencia de las voces es el *Kyrie* de la *Messe de Nostre Dame* (ca. 1360) de Guillaume de Machaut (1300 – 1377). El cantus firmus de esta sección corresponde al tropo *Kyrie IV* de la *Missa Cunctipotens Genitor Deus*, cuyo registro más antiguo se encuentra en un manuscrito de la abadía de San Galo, el cual data alrededor del año 1050 (Planchart, 2001). Dentro del *Kyrie* se puede observar que las diferentes voces articulan las notas de forma separada en los diferentes tiempos de los compases:

The image displays a musical score for the Kyrie of the Messe de Nostre Dame by Guillaume de Machaut, measures 1-13. The score is in 3/2 time and features four vocal parts: Triplum, Motetus, Contratenor, and Tenor. The lyrics are "Ky - ri - e". The Triplum and Motetus parts are in the upper register, while the Contratenor and Tenor parts are in the lower register. The Tenor part includes a "C. F." (Cantus Firmus) marking. The score shows the independent articulation of notes across different time signatures within the measures.

Kyrie de la *Messe de Nostre Dame*, de Guillaume de Machaut. Compases 1 – 13.

14

Tr.

M.

CT.

Tn.

21

Tr.

M.

CT.

Tn.

E - - - le - - - i - - - son.

E - - - le - - - i - - - son.

E - - - le - - - i - - - son.

E - - - le - - - i - - - son.

Kyrie de la Messe de Notre Dame, de Guillaume de Machaut. Compases 14 – 27.

I X. s.

K Y-ri- e * e- lé- i-son. bis Chri-

ste e- lé- i-son. bis Ký- ri- e

e- lé- i-son. Ký-ri- e * **

e- lé- i-son.

Kyrie IV. Imagen del *Greggorian Missal*, p. 90. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1990.

2.3.2. Renacimiento

La música del Renacimiento adquirió nuevas características compositivas, las cuales, a partir de esta época en adelante, comenzaron a usarse de manera recurrente en la creación de obras del ámbito de la *Música Religiosa*. A pesar de los diferentes cambios sufridos, las composiciones religiosas siguieron conservando su carácter sobrio, solemne y serio.

El contrapunto imitativo es una de las técnicas de composición desarrolladas en el Renacimiento (Sachs, 2001), la cual consiste en la imitación de un sujeto en las diferentes voces y a intervalos distintos. En la obra *Ave Maria... Virgo Serena* (1482), la cual consiste en un motete compuesto por Josquin des Prez (1450 – 1521) y basado en la oración del rito romano *Ave Maria*, se puede observar que el sujeto es imitado a la octava en todas las voces.

Superius
A - ve Ma - ri - a, Gra - ti - a

Altus
A - ve Ma - ri - a,

Tenor
A - ve Ma - ri - a,

Bassus
A - ve Ma - ri -

Ave Maria... Virgo Serena, de Josquin des Prez. Compases 1 – 9.

El madrigalismo es otra de las técnicas de composición desarrolladas en el Renacimiento (Carter, 2001), la cual consiste en el uso de gestos musicales en una obra con texto para reflejar el significado de las palabras. En la obra *Miserere mei Deus* (1504), el cual consiste en un motete compuesto por Josquin des Prez y basado en el Salmo 51, se puede observar que la figura musical de las palabras “Miserere mei Deus”,

las cuales significan “Ten piedad de mí, Dios”, describe la petición por medio de un intervalo ascendente y luego descendente de segundo menor:

15

gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am
 cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am
Mi - se - re - re me - i
 Mi - se - re - re me - i
 Mi - se - re - re me - i

22

et se - cun - dum mul - ti -
 et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem mi -
De - us
 De - us Mi - se - re - re
 De - us

Miserere mei Deus, de Josquin des Prez. Compases 15 – 29.

Los compositores renacentistas crearon obras polifónicas religiosas a partir de motivos extraídos de melodías del canto gregoriano, los cuales permeaban en las diferentes voces de la composición (Bloxam, 2001). El *Kyrie* de la *Missa Pange Lingua* (ca. 1515) compuesta por Josquin des Prez, por ejemplo, está construido a partir de diferentes motivos de la melodía original del himno *Pange Lingua* (en la siguiente imagen, las cruces incorporadas en la partitura indican las notas de la melodía original):

Superius Ky - ri - -

Altus

Tenor Ky - ri - - e - - - e - le - - - i - son, e -

Bassus Ky - ri - - e - - - e - le - - - i - son, - - -

6 e - - - e - le - - - i - son,

8 Ky - ri - - e - - - e - le - - - i - son, e - le - - - i -

8 lei - - son, Ky - ri - -

8 Ky - ri - - e - - - e -

11 Ky - ri - - e - - - e - le - - - i - son.

8 son, Ky - rie e - le - - - i - son. - - -

8 e - - - e - le - - - i - son.

8 le - i - son, e - - - le - - - i - son.

Kyrie de la *Missa Pangué Lingua*, de Josquin des Prez. Compases 1 – 16.

III

P Ange lingua glo-ri- ó-si Córpo-ris mysté-ri- um,
 Sangui-nísque pre-ti- ó-si, Quem in mundi pré-ti- um
 Fructus ventris gene-ró-si Rex effú-dit génti- um.

Pangue Lingua. Imagen de *The Parish Book of Chant*, 194. CMAA, 2012.

También los compositores renacentistas crearon obras polifónicas religiosas a partir de cantus firmi inventados libremente (Bloxam, 2001). El *Kyrie* de la *Missa Heculex Dux Ferrariae* (1503) compuesta por Josquin des Prez, por ejemplo, está construido a partir de la solmización de su título, de manera que la sílaba “Her” aporta la nota “re”, la “cu” la “do”, la “les” la “re”, la “Dux” la “do”, la “Fer” la “re”, la “ra” la “fa”, la “ri” la “mi y la “ae” la “re”:

Superius
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e,

Altus
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e,

Tenor

Bassus
 Ky - ri - e, e - le - i - son. Ky - ri -

Kyrie de la *Missa Heculex Dux Ferrariae*, de Josquin des Prez. Compases 1 – 5.

6

S
i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e, Ky - ri - e,

A
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e,

T
Ky - ri - e

B
e - le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e

Kyrie de la Missa Heculex Dux Ferrariae, de Josquin des Prez. Compases 6 – 11.

A su vez, los compositores renacentistas crearon obras polifónicas religiosas a partir de melodías de canciones profanas, las cuales fueron adaptadas al contexto religioso y empleadas como cantus firmi (Bloxam, 2001). El *Kyrie* de la *Missa L’Homme Armé* (1460) compuesta por Guillaume Dufay (1397 – 1474), por ejemplo, está basada la melodía de una famosa canción profana, la cual tiene como título el mismo nombre. En el siguiente extracto se puede observar, que el *Tenor 1* interpreta las primeras 7 notas de la melodía original:

Cantus
Ky - ri - e e - le - i - son,

Contratenor
Ky - ri - e e - le - i - son, L’homme armé

Tenor 1
Ky - ri - e e - le - i - son

Tenor 2
Ky - ri - e e - le - i - son

Kyrie de Missa L’Homme Armé, de Guillaume Dufay. Compases 1 – 6.

7
 lei - son. Ky - ri - e e -
 son. Ky - ri - e e -
 lei - son.
 son. Ky - ri - e e -

Kyrie de Missa L'Homme Armé, de Guillaume Dufay. Compases 7 – 12.

8 L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé.
 6 L'homme ar - mé doibt on dout - ter, doibt on doub -
 11 ter. On a fait par - tout cri - er, que chas -
 17 cun se viegne ar - mer d'un hau - bre - gon de
 22 fer. L'hom - me, l'hom - me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé.
 29 L'homme ar - mé doibt on dout - ter,

L'Homme Armé, de Anónimo.

Los preceptos establecidos en el Concilio de Trento, el cual fue realizado entre los años 1545 y 1563, para la creación de obras polifónicas religiosas, demuestran que la Iglesia Católica le daba mayor valoración al texto religioso que a la elaboración música, debido a que privilegió la transparencia polifónica para la claridad perceptual del texto

(Dyer, 2001). Una obra compuesta a partir de estos preceptos es la *Missa Papae Marcelli* (1562) de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594); entre los compases 1 y 16 del *Gloria* de esta obra, y entre los compases 1 y 13 del *Agnus Dei II* de la misma, se puede observar que la claridad de las texturas permite la clara percepción del texto religioso.

La música en el Renacimiento demostró que el carácter de la composición musical religiosa está condicionado por el contenido de su texto religioso. Entre los compases 1 y 29 de *In Diebus Illis Mulier* (1563) de Giovanni Pierluigi da Palestrina, el cual se encuentra en el primer libro de motetes a cuatro del mismo compositor publicado en 1563 (Lockwood, O'Regan, & Owens, 2001), se puede observar que el carácter de la música es solemne, sobrio y serio, debido a que la obra fue creada a partir de un texto religioso, el cual consiste en unos versículos de un capítulo del Evangelio según San Lucas; este carácter se puede evidenciar en los melismas y en los valores largos de duración, los cuales se combinan para conformar una textura homogénea y dilatada. Y entre los compases 1 y 30 de *S'Il Dissi Mai* (1555), el cual se encuentra en el primer libro de madrigales a cuatro voces del mismo compositor publicado en 1555 (Lockwood, O'Regan, & Owens, 2001), se puede observar que el carácter de la música es más vehemente debido a que el compositor se inspiró en un texto profano, el cual narra una historia de amor; este carácter se puede evidenciar en los ataques predominantemente silábicos de las notas y en los valores cortos de duración, los cuales se combinan para conformar una textura heterogénea y concentrada.

A partir de la Reforma y de la necesidad de realizar la liturgia en los idiomas locales, los textos de la *Música Religiosa* comenzaron a ser escritos en otros idiomas distintos al latín. En los ejemplos musicales *Ein feste Burg ist unser Gott* de Martin Lutero (1483 – 1546), *Or sus, Serviteurs du Seigneur* de Louis Bourgeois (1510 – 1559) y *Sing Joyfully* de William Byrd (1543 – 1623), los cuales están basados en textos escritos en alemán, francés e inglés respectivamente, dan cuenta de esta práctica dentro de las iglesias protestantes.

2.3.3. Barroco

A partir de la época del Barroco, la *Música Religiosa* adquirió nuevas características, tanto compositivas como interpretativas, las cuales permitieron crear composiciones musicales con caracteres distintos a los de las obras religiosas anteriores.

Los compositores barrocos incorporaron el uso de instrumentos en la creación de composiciones religiosas. Entre los compases 1 y 14 de *Beatus Vir, SV 268* (1630) de Claudio Monteverdi (1567 – 1643), y entre los compases 64 y 96 de *Beatus Vir, RV 598* (1716) de Antonio Vivaldi (1678 – 1741), ambas obras basadas en el texto del salmo 112, se puede observar que las voces cantadas se van alternando con las interpretadas por los instrumentos de cuerda.

También los compositores incorporaron el recitativo y el aria, elementos característicos de la ópera, en la creación de composiciones religiosas. A partir de estos y otros elementos de la ópera, los compositores desarrollaron el oratorio, una obra tanto narrativa como dramática basada en un texto religioso (Smither, 2001). En los oratorios *La Pasión según San Mateo, BWV 244* (1727) de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), el cual está basado en los capítulos 26 y 27 del Evangelio según San Mateo, y *El Mesías* (1741) de Georg Friedrich Haendel (1685 – 1759), el cual está basado en diferentes capítulos tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo Testamento, se puede observar el empleo tanto de arias como de recitativos:

RECITATIVO. CORO I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Evangelist.

Jesus.

Continuo.

Da Je-sus die-se Re-de voll-en-det hat-te, sprach er zu sei-nen Jüngern: Ihr

Da Jesus diese Rede vollendet hatte de La Pasión según San Mateo, BWV 244, de Johann Sebastian Bach. Compases 1 – 3.

SOPRANO

Bassi

There were shepherds a-biding in the field, keeping watch o-ver their flock by night.

There were Sheperds Abiding de El Mesías, de Georg Friedrich Haendel. Compases 1 – 4.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Alto.

Organo e Continuo.

Buß und Reu de Pasión según San Mateo, BWV 244, de Johann Sebastian Bach. Compases 1 – 6.

Buß und Reu de Pasión según San Mateo, BWV 244, de Johann Sebastian Bach.

Compases 7 – 21.

But Who may abide the Day of His Coming de El Mesías, de Georg Friedrich Haendel.

Compases 1 – 9.

10

But who may a - bide the day of his coming? and who shall stand when

6 6/4

21

He ap-peareth? who shall stand when He ap-peareth? but who may a -

6 6/4 7 6/4

But Who may abide the Day of His Coming de *El Mesías*, de Georg Friedrich Haendel.

Compases 10 – 31.

A su vez, las composiciones religiosas desarrolladas por los compositores barrocos adquirieron caracteres tanto vehementes como dramáticos, los cuales se relacionaban con el contenido del texto religioso. El carácter musical entre los compases 1 y 12 de *Und von der sechsten Stunde an* de *La Pasión según San Mateo*, BWV 244, por ejemplo, es dramático, debido a que su texto trata sobre la crucifixión y muerte de Jesús; este carácter es producto de las tonalidades de Sol Menor y Mi bemol Menor, del material cromático y del pulso lento de la música. Y el carácter musical entre los compases 1 y 19 de *Hallelujah* de *El Mesías*, por ejemplo, es vehemente, debido a que su texto trata la alabanza y adoración a Dios; este carácter es producto de la tonalidad en Re Mayor, del material diatónico y del pulso rápido de la música genera.

A partir del Barroco, las composiciones de *Música Religiosa* comenzaron a ser interpretadas tanto en contextos religiosos como profanos. El oratorio *El Mesías*, por ejemplo, fue estrenado en 1742 en la Neale’s New Music Hall de Dublín durante un concierto (Hicks, 2001), y el oratorio *La Pasión según San Mateo*, *BWV 244*, por ejemplo, fue estrenado en 1727 en la Thomaskirche de Leipzig durante la celebración de Viernes Santo (Wolff, 2001).

Los compositores del Barroco siguieron desarrollando la técnica del madrigalismo heredada del Renacimiento. En *El Mesías* de Georg Friedrich Haendel, las voces cantan notas agudas para “Glory to God in the Highest”, frase que significa “Gloria a Dios en las Alturas”, y notas graves para “and Peace on Earth”, frase que significa “Y Paz en la Tierra”, y en *La Pasión según San Mateo*, *BWV 244* de Johann Sebastian Bach, las cuerdas realizan un trémolo para describir un temblor cuando el evangelista dice “Und die Erde erbebete”, frase que significa “y la tierra tembló”:

The image shows a musical score for the first three measures of 'Glory to God in the Highest' from Handel's Messiah. The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The instruments listed are Tromba I, Tromba II, Violino I, Violino II, Viola, CANTO, ALTO, TENORE, BASSO, and Bassi. The lyrics for the vocal parts are: 'Glo-ry to God, glo-ry to God in the high - - -'. The vocal parts are written in a high register, reflecting the 'glory to God in the highest' text.

Glory to God in the Highest de *El Mesías*, de Georg Friedrich Haendel.

Compases 1 – 3.

est,
est,
est, and peace on earth!
and peace on earth!
Tutti

Glory to God in the Highest de *El Mesías*, de Georg Friedrich Haendel.

Compases 4 – 7.

RECITATIVO. CORO I.

Evangelist. Und sie-he da, der Vor-hang im Tem - pel zer-riss in zwei Stück,
Continuo. von o-ben an bis unten aus. Und die Er-de er-be-be-te, und die Felsen zer-

Und siehe da, der Vorhang de *La Pasión según San Mateo, BWV 244*, de Johann Sebastian Bach. Compases 1 – 5.

ris_sen, und die Gräber tha_ten sich auf, und standen auf viel Lei_ber der Heili_gen, die da sehlie - - -

- - fen; und gin_gen aus den Grä_bern nach sei_ner Auf_er - stehung, und ka_men in die hei_li - ge

Und siehe da, der Vorhang de *La Pasión según San Mateo*, BWV 244, de Johann Sebastian Bach. Compases 6 – 12.

A su vez, los compositores del Barroco siguieron desarrollando la técnica del contrapunto imitativo heredada también del Renacimiento. Entre los compases 1 y 21 de *And the Glory of the Lord* de *El Mesías*, los violines I ejecutan un motivo en los compases 5 y 6, el cual es imitado por los violines II en los compases 7 y 8 una quinta más abajo, y, en el mismo movimiento, los tenores cantan el mismo motivo en los compases 18 y 19, el cual es imitado por los bajos en los compases 20 y 21 una cuarta más abajo. Y entre los compases 1 y 9 de *Lass ihn kreuzigen* de *La Pasión según San Mateo*, BWV 244, los bajos y el continuo cantan un tema en el compás 1, el cual es imitado por los tenores y violas en el compás 3 una quinta ascendente, por las contraltos y violines II en el compás 4 una octava ascendente, y por las sopranos y violines I en el compás 6 una cuarta ascendente.

2.3.4. Clasicismo Vienés

A partir del Clasicismo Vienés, los compositores comenzaron a componer obras religiosas principalmente para solistas, coro y orquesta clásica. El oratorio *La Creación* (1796 - 1798) de Franz Joseph Haydn (1732 – 1809), la *Misa en Do Menor, K. 427* (1782 - 1783) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791), y la *Missa Solemnis, op. 123* (1819 – 1823) de Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) utilizan esta misma conformación vocal e instrumental: *La Creación* emplea “una soprano solista, un tenor solista, un bajo solista, un coro mixto, y una orquesta de tres flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y contrafagot, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales y cuerdas” (Steinberg, 2007, pág 186); la *Misa en Do Menor, K. 427* emplea “dos sopranos solistas, un tenor solista, un bajo solista, un coro mixto, y una orquesta de una flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales, órgano y cuerdas (Steinberg, 2007, pág 237); y la *Missa Solemnis, op. 123* emplea “una soprano solista, una contralto solista, un tenor solista, un bajo solista, un coro mixto, y una orquesta de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos contrafagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales, órgano y cuerda” (Steinberg, 2007, pág. 63).

Las obras de la *Música Religiosa* durante la época del Clasicismo Vienés, adoptaron las características del estilo clásico, las cuales consisten en la sencillez melódica y en la claridad armónica y formal. Entre los compases 32 y 46 del *Kyrie* de la *Misa en Do Menor, K. 427*, por ejemplo, se puede notar que la soprano solista canta una melodía sencilla, la cual es acompañada por las funciones armónicas de tónica, subdominante y dominante.

Los compositores del Clacisimo Vienés siguieron desarrollando la técnica del madrigalismo heredada de épocas anteriores. En el *Credo* de la *Missa Solemnis, op. 123*, se puede observar que las voces del coro describen la frase “et ascendit in caelum”, la cual significa “y subió a los cielos”, por medio de un sujeto que realiza un movimiento ascendente:

La obra *La Creación* es un oratorio, cuyo libreto incluye el capítulo 1 de *Génesis*, el cual consiste en el primer libro de la Biblia, y una compilación a partir del poema narrativo *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton (1608 – 1674), el cual está basado en el mismo libro *Génesis*. No obstante, esta sigue siendo religiosa, ya que, si bien el texto en el cual está basada es profano, este consiste en una reescritura del libro bíblico, la cual respeta su contenido; tradicionalmente, los oratorios incluyen textos no-bíblicos en sus libretos (Smither, 2001). Los siguientes ejemplos del libreto, los cuales se encuentra en la Parte 2 de la obra, alude a los versos 25 y 26 del capítulo 1 del *Génesis*:

Recitativo de *Gleich öffnet sich der Erde Schoß*

“Se abrieron entonces las entrañas de la tierra y surgieron, según la palabra divina, criaturas de toda especie, en todo su esplendor y sin número. El león rugió satisfecho. Saltó rampante el ágil tigre. El veloz ciervo levantó su frente astada. El noble caballo, impetuoso y valiente, relinchó con las crines al viento. En los verdes prados, agrupados en rebaños, los bueyes pacen. Los prados se pueblan de lanudas ovejas que van y vienen. La multitud de insectos se esparcen como polvo en vertiginoso torbellino. En largas hileras avanzan sobre el suelo los reptiles.”

Génesis, cap. 1, verso 25

Dios hizo las diversas clases de animales del campo, las diversas clases de ganado y todos los reptiles de la tierra, cualquiera sea su especie. Y Dios vio que esto era bueno.

Aria de *Nun scheint in vollem Glanze Himmel*

“Brilla ahora el cielo en todo su esplendor, refulge la tierra en su magnificencia. Las aves llenan el aire con etéreo plumaje, las aguas se pueblan de miríadas de peces, la tierra cede bajo el peso de las bestias. Pero no estaba aún completa la obra, faltaba en la creación una criatura que con gratitud admirase la obra de Dios y cantase los dones del Señor.”

Génesis, cap. 1, verso 26

“Dios dijo: «Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra semejanza; y que le estén sometidos los peces del mar y las aves del cielo, el ganado, las fieras de la tierra, y todos los animales que se arrastran por el suelo.»”

A partir de esta época, los compositores comenzaron a crear obras de *Música Religiosa* o por encargo, o bien por asuntos personales. No se sabe con exactitud cuáles fueron las razones que motivaron a Haydn a componer *La Creación* (Steinberg, pp. 186 – 187) (profundizar un poco más), no obstante, la *Misa en Do Menor, K. 427* surgió como una promesa de Mozart tras haberse casado con Constanze Weber (Steinberg, p. 239), y la *Missa Solemnis, op. 123* surgió, probablemente, como una ofrenda a su amigo y mecenas Rudolph de Habsburgo-Lorena, quien fue nombrado cardenal y arzobispo de Olmütz (Steinberg, p. 64).

En la época del Clasicismo Vienés, las obras religiosas empezaron a ser interpretadas tanto en contextos religiosos como profanos. La primera interpretación de *La Creación* de Haydn se realizó de forma privada en el palacio Schwarzenberg de Viena, el 30 de abril de 1798 (Webster, 2001), mientras que la primera interpretación pública tuvo lugar en el Burgtheater de Viena, el 19 de marzo de 1799 (Webster, 2001). La *Misa en Do Menor, K. 427* de Mozart fue estrenada en la Abadía de San Pedro de Salzburgo el 26 de octubre de 1783 (Eisen & Sadie, 2001). El estreno mundial de la *Missa Solemnis, op. 123* de Beethoven se realizó el 7 de abril de 1824 en la sala de conciertos de la Sociedad Filarmónica de la ciudad de San Petersburgo (Kerman & Burnham, 2001), mientras que el estreno en Viena, el cual fue parcial debido a que sólo se interpretaron el *Kyrie*, el *Credo* y el *Agnus Dei*, ocurrió el 7 de mayo de 1824 en el teatro Kärntnertor, instancia en la cual se estrenó la Novena Sinfonía del mismo compositor (Drabkin, 1991, pág. 18).

Ejemplos musicales, en los cuales se pueden establecer relaciones entre el carácter de la música y el contenido del texto, son el *Kyrie* y el *Gloria* de la *Misa en Do Menor, K. 427*. En el *Kyrie*, se puede observar que el carácter solemne de la música,

como producto de la tonalidad de Do Menor y del pulso moderado, describe la frase “Kyrie Elesion”, la cual significa “Señor Ten Piedad”, mientras que, en el *Gloria*, el carácter vehemente de la música, como producto de la tonalidad de Do Mayor y del pulso rápido, describe el contenido de la frase “Gloria in excelsis Deo”, la cual significa “Gloria a Dios en el Cielo”:

Andante moderato.

Oboi.

Fagotti.

Corni in C.

Trombe in C.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Trombone IV.

Timpani in C.G.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Bassi.

SOLO
p *tasto solo*

Kyrie de la *Misa en Do Menor*, K. 427, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Compases 1 – 5.

Musical score for the Kyrie de la Misa en Do Menor, K. 427, by Wolfgang Amadeus Mozart, measures 6-12. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are:

TUTTI
 Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son. Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.

TUTTI
 Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son.

TUTTI
 Ky-ri-e e-lei-son.

TUTTI
 Ky-ri-e e-lei-son.

TUTTI
 Ky-ri-e e-lei-son.

Kyrie de la Misa en Do Menor, K. 427, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Compases 6 – 12.

2.3.5. Siglo XIX

Durante el siglo XIX, los compositores siguieron escribiendo obras religiosas para solistas, coro y orquesta. El *Requiem Alemán, op. 45* (1865 – 1869) de Johannes Brahms (1833 – 1897), por ejemplo, está compuesto por “una soprano solista, un barítono solista, un coro mixto, y una orquesta de dos flautas y un piccolo, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes y dos contrafagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, tuba bajo, arpa, timbales, órgano y cuerdas” (Steinberg, 2007, pág. 87); y el *Requiem, op. 48* (1887 – 1888) de Gabriel Fauré (1845 – 1924), por ejemplo, está compuesto para “una soprano solista, un barítono solista, un coro mixto, y una orquesta de dos flautas, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, timbales, arpa, órgano y cuerdas” (Steinberg, 2007, pág. 153). No obstante, en esta época los compositores agregaron nuevos instrumentos a la orquesta y aumentaron su número de intérpretes. El *Requiem, Op. 5* (1837) de Hector Berlioz (1803 – 1869), por ejemplo, está compuesto para “un tenor solista, un coro mixto, y una orquesta de cuatro flautas, dos oboes, dos cornos ingleses, dos clarinetes, cuatro fagotes, ocho trompas, seis trompetas, cuatro cornetas, ocho trombones, cuatro tubas, timbales y percusión, y una sección de cuerdas de cincuenta violines, veinte violas, veinte violonchelos y dieciocho contrabajos” (Steinberg, p. 80). Este gran grupo de instrumentos podía permitir que los compositores pudiesen manejar diferentes timbres instrumentales y un amplio registro de dinámicas, a su vez que gruesas texturas musicales, rasgos que se pueden notar en los diferentes movimientos del *Requiem, Op. 5* de Berlioz. A continuación, se utilizarán como ejemplos musicales estas tres obras para poder mencionar rasgos generales de la *Música Religiosa* durante el siglo XIX.

Una novedad de la época que influyó en la práctica de la composición dentro del ámbito de la *Música Religiosa*, es la exploración armónica. Durante el siglo XIX, los compositores comenzaron a desarrollar un lenguaje musical cada vez más individual y personalizado, de manera que cada uno de ellos buscó la experimentación sonora para poder encontrar una voz propia. En cada uno de los movimientos del *Requiem, Op. 5* se

producen modulaciones a diferentes tonalidades. Por ejemplo, en *Dies Irae*, segundo movimiento de la obra, la tonalidad comienza en La Menor, luego modula a Si bemol Menor, Re Menor, Mi bemol Mayor, Do bemol Mayor, Si bemol Mayor, y termina finalmente en Mi bemol Mayor (Sanchack, 2015, pág. 183); en *Rex Tremendae*, cuarto movimiento de la obra, la tonalidad comienza en Mi Mayor, luego modula a Si Mayor, Mi Mayor, Sol Mayor, Si Mayor, y termina finalmente en Mi bemol Mayor (Sanchack, 2015, pág. 190); y en *Offertoire*, séptimo movimiento de la obra, la tonalidad comienza en Re menor, luego modula a Fa Mayor, Si bemol Mayor, Re Menor, y termina finalmente en Re Mayor (Sanchack, 2015, p. 203).

De las tres obras mencionadas que pertenecen a este período, solamente el *Requiem, Op. 5* de Berlioz fue un encargo realizado por el conde Adrien de Gasparin, ministro de Interior, “para una ceremonia en honor de la Revolución de 1830 y de aquellos que habían perdido la vida por tal causa” (Steinberg, p. 80). En cambio, el *Requiem Alemán, op. 45* de Brahms fue compuesto por un impulso propio, probablemente provocado por la muerte de su madre (Steinberg, 88), mientras que el *Requiem, op. 48* de Fauré fue por el deseo de querer escribir un Réquiem en su vida (Steinberg, p. 156).

En este período, las obras de *Música Religiosa* fueron interpretadas tanto en contextos religiosos como profanos. El *Requiem, Op. 5* de Berlioz, el cual está basado en el texto tradicional de la misa de réquiem, fue estrenado el 5 de diciembre de 1837 en la capilla de Saint Louis de los Inválidos de París (Steinberg, p. 80), y el *Requiem, op. 48* de Fauré, el cual está basado también en el texto tradicional de la misa de réquiem, tuvo su primera presentación el 16 de enero de 1888 en la iglesia La Madeleine de París (Steinberg, p. 152). En cambio, las primeras interpretaciones del *Requiem Alemán, op. 45* de Brahms, el cual está basado en diferentes extractos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, se llevaron a cabo en diferentes contextos. La primera interpretación de los tres primeros movimientos se realizó el 1 de diciembre de 1867 en la Musikverein de Viena (Musgrave, p.300); la primera interpretación de los seis movimientos entonces existentes se realizó el 10 de abril de 1868 en la catedral de Bremen, durante el Viernes

Santo (Musgrave, p. 300); Brahms agregó a la obra el quinto movimiento en mayo de 1868, el cual fue interpretado por primera vez el 17 de septiembre de ese mismo año en la Tonhalle de Zürich (Steinberg, p. 87); y la primera interpretación de la obra final ocurrió el 18 de febrero de 1869 en la Gewandhaus de Leipzig (Steinberg, p. 87).

En estas tres obras, la música pareciera expresar el contenido del texto religioso. Entre los compases 161 y 178 de *Dies Irae* del *Requiem, Op. 5* de Berlioz, la música interpretada por la orquesta adquiere un carácter glorioso, por medio de la generación de una textura gruesa en dinámica forte y en tonalidad mayor, cuando el coro canta la frase “Tuba mirum spargens sonum, per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum”, la cual significa que Cristo, simbolizado por la voz de la trompeta, hará resucitar a los muertos para que estos se reúnan en el cielo; mientras que en toda la extensión de *Quid Sum Miser* de la misma obra, la música interpretada por la orquesta adquiere un carácter más íntimo e introspectivo, por medio de la obtención de una textura delgada en dinámica piano y en tonalidad menor, cuando el coro canta la frase “Recordare, Iesu pie, quod sum causa tuae viae; ne me perdas illa die; Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis”, la cual dice que el hombre reconoce su pequeñez ante Dios, ante quien toma una actitud de humildad y de servidumbre, siempre con el deseo de poder alcanzar el cielo. Entre los compases 20 y 47 de *Denn alles Fleisch es ist wie Gras* del *Requiem Alemán, op. 45* de Brahms, el coro y la orquesta generan una textura de carácter introspectivo, producto del pulso lento, de la dinámica *piano* y de la tonalidad menor, en el momento en que se canta el versículo 24 del primer capítulo de *San Pedro 1*, “Denn alles Fleisch es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen; das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen”, el cual trata sobre la propensión del hombre a caer en el pecado y, por ende, de alejarse de Dios; mientras que entre los compases 250 y 262 del mismo movimiento de la obra de Brahms, el coro y la orquesta generan una textura de carácter glorioso, producto del pulso rápido, de la dinámica *forte* y de la tonalidad mayor, en el momento en que se canta el versículo 10 del capítulo 35 de *Isaías*, “Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen, und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und

Wonne werden sie ergreifen und Schmerz und Seufzen wird weg müssen”, el cual dice que la alegría acompañará eternamente al hombre cuando este logre estar junto a Dios. Entre los compases 13 y 24 del *Offertoire del Requiem, op. 48* de Fauré, el coro y la orquesta generan una textura de carácter solemne, serio y sobrio producto del pulso lento, de la dinámica *piano* y de la tonalidad menor, en el momento en que se canta la frase “Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus”, en la cual el hombre le suplica a Cristo que lo libere del pecado para poder alcanzar el cielo; mientras que entre los compases 43 y 50 del *Santus* de la misma obra, el coro y la orquesta generan una textura de carácter glorioso, producto de un pulso más rápido, de la dinámica *forte* y de la tonalidad mayor, en el momento en que se canta la frase “Hosanna in excelsis”, la cual consiste en una exclamación de júbilo para indicar que Cristo triunfó por sobre el pecado.

A su vez, en estas tres obras del siglo XIX se puede observar el empleo de la técnica del contrapunto imitativo. En el *Herr, lehre doch mich del Requiem Alemán, op. 45* de Brahms, por ejemplo, un sujeto interpretado por los tenores en el compás 172, es imitado por las contraltos en el compás 174 una quinta ascendente, luego por las sopranos en el compás 177 una octava ascendente, y finalmente por los bajos en el compás 180 una cuarta descendente; en el *Sanctus del Requiem, Op. 5* de Berlioz, por ejemplo, un sujeto interpretado por las sopranos y contraltos en el compás 46, es imitado por los bajos en el compás 53 una quinta descendente, y finalmente por los tenores en el compás 60 una octava descendente; en el *Offertoire del Requiem, op. 48* de Fauré, por ejemplo, un motivo es interpretado por las contraltos en el compás 7, y luego es imitado por los tenores en el compás 8 una tercera mayor descendente:

171

hof - fe - auf dich. Der Gerech - ten Seelen sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, kei - ne

hof - fe - auf dich.

Der Ge..

176

Der Ge - rech - ten See - len

rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, kei - ne Qual, kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes.

179

sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an, rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in

Der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes

182

- ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten See - len sind in Got - tes Got - tes Hand, sind in Got - tes Hand, der Gerech - ten See - len sind in Got - tes Hand und kei - ne Qual rüh - ret sie an, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, der Ge -

Herr, lehre doch mich del Requiem Alemán, op. 45 de Johannes Brahms.

Compases 171 – 182 (sólo coro).

Soprani ed Alti.
unis.

Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

Tenori I. II.

Bassi I. II.

Ho - san - na

78

san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex -

Ho - san - na in ex - cel -

in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho -

cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na in

sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho - san - na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, ho -

san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -

Sanctus del Requiem, Op. 5 de Hector Berlioz. Compases 46 – 68 (sólo coro).

pp *dolcissimo.*

O do - mi - ne Je - su chris - te rex

pp

O do - mine Je - su

glo - ri - æ li - be - ra a - nimas de - func - to - rum de - poe - nis in fer -

chris - te rex glo - ri - æ li - be - ra a - nimas de - func - to - rum de - poe - nis in fer -

Offertoire del Requiem, op. 48, de Gabriel Fauré. Compases 5 – 12 (sólo coro).

2.3.6. Siglo XX

Durante el siglo XX, las obras de Música Religiosa siguieron ampliando y variando su conformación instrumental, dentro de la cual se incluyeron el piano y diferentes instrumentos de percusión. Esta nueva conformación puede notarse en cinco obras religiosas importantes de la época: *Symphonie de Psalms* (1930) de Igor Stravinsky (1882 – 1971), para coro mixto y orquesta conformada por cinco flautas, cuatro oboes y un corno inglés, tres fagotes y un contrafagot, cuatro cornos, cinco trompetas, tres trombones, tuba, timbales, gran cassa, arpa, dos pianos, violoncellos y contrabajos; *La Pasión según San Lucas* (1966) de Krzysztof Penderecki (1933), para narrador, soprano solista, barítono solista, bajo solista, tres coros mixtos y un coro de niños, y orquesta conformada por cuatro flautas, clarinete bajo, dos saxofones altos, tres fagotes y un contrafagot, seis cornos, cuatro trompetas, cuatro trombones, tuba, timbales, gran cassa, seis tom-toms, dos bongos, casa rullante, látigo, cuatro wood blocks, matraca, güiro, claves, cuatro platillos, dos tam-tams, dos gongs, campanas tubulares, vibráfono, piano, órgano, armonio, arpa y cuerdas; *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965 – 1969) de Olivier Messiaen (1908 – 1992), para coro mixto, un grupo instrumental de siete solistas, los cuales son una flauta, un clarinete, una xylorimba, un vibráfono, una marimba, un violoncello y un piano, y una orquesta conformada por dos piccolos y tres flautas, tres oboes y un corno inglés, un clarinete piccolo, tres clarinetes y un clarinete bajo, tres fagotes y un contrafagot, seis cornos, una trompeta piccolo y tres trompetas, tres trombones y un trombón bajo, una tuba, un saxcorno bajo, una tuba contrabajo, un triángulo, campanas, un güiro, tres timbales turcos, un platillo suspendido, platillos, crótalos, claves, wood blocks, 6 temple blocks, un par de maracas, un luminophone, campanas tubulares, siete gongs, tres tam-tams, tres toms y gran casa; *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten (1913 – 1976), para soprano solista, tenor solista y barítono solista, coro mixto, coro de niños, una orquesta conformada por tres flautas, dos oboes y un corno inglés, tres clarinetes, dos fagotes y un contrafagot, seis cornos, cuatro trompetas, tres trombones, tuba, piano, órgano,

timbales, dos cassas rullantes, dos tom-toms, una pandereta, triángulo, platillos, castañuelas, un látigo, wood blocks, un gong, campanas, vibráfono, glockenspiel, crócalos y cuerdas, y una orquesta de cámara conformada por una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, un corno, timbales, casa rullante, gran casa, un platillo, un gong, un arpa, dos violines, una viola, un violoncello y un contrabajo; y *Beatus Vir, op. 38* (1979), de Henryk Górecki (1933 – 2010), para barítono solista, coro mixto y orquesta conformada por cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro clarinetes, cuatro fagotes, cuatro cornos, cuatro trompetas, cuatro trombones, cuatro tubas, campanas tubulares, glockenspiel, dos arpas, un piano y cuerdas.

Todas estas cinco obras mencionadas emplean textos religiosos en latín, con la excepción de *War Requiem* de Britten, la cual incluye textos escritos en inglés. La obra *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky está basada en los versos 13 y 14 del salmo 38, en los versos 2, 3 y 4 del salmo 39, y en el salmo 150 completo; la obra *La Pasión según San Lucas* Penderecki está basada en los capítulos 22 y 23 del Evangelio según San Lucas, en versos de salmos y en himnos de la Iglesia Católica; la obra *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* de Messiaen está basada en el capítulo 17 del Evangelio según San Mateo y en extractos de los salmos, del Misal Romano y de la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino (1224 – 1274); la obra *War Requiem* de Britten está basada en el texto tradicional de la *Missa Pro Defunctis* y en poemas de Wilfred Owen (1893 – 1918); y la obra *Beatus Vir, op. 38* de Górecki está basada en versículos de los salmos 142, 30, 37, 66 y 33. Dentro del ámbito de la *Música Religiosa*, muchas obras fueron escritas también en otros idiomas, como, por ejemplo, la *Misa Criolla* (1964) de Ariel Ramírez (1921 – 2010), composición musical para solistas, coro mixto y orquesta conformada por un piano, guitarra, bajo acústico e instrumentos de percusión, la cual está basada en el texto del Ordinario de la Misa escrito en español.

Las obras religiosas del siglo XX fueron estrenadas tanto en contextos religiosos y profanos. La *Symphonie de Psaumes*, encargada por Serge Koussevitzky para el cincuenta aniversario de la Sinfónica de Boston, fue estrenada, en Europa, el 13 de

diciembre de 1930, en el Palais de Beaux-Arts de (Steinberg, p. 291), y, en Norteamérica, el 19 de diciembre del mismo año en el Symphony Hall de Boston (Steinberg, p. 291); *La Pasión según San Lucas*, encargada por la Westdeutscher Rundfunk, fue estrenada el 30 de marzo de 1966 en la Catedral de Münster, Alemania, (Thomas, Grove Music Online); *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, encargada por la Fundación Calouste Gulbenkian, fue estrenada el 7 de junio de 1969 en el auditorio Coliseu dos Recreios de Lisboa (Messiaen, p. 4); el *War Requiem*, encargado por el Festival de la Catedral de Coventry, fue estrenado el 30 de mayo de 1962 en la misma catedral (Steinberg, p. 106), la cual fue restaurada tras su destrucción durante la Segunda Guerra Mundial; y *Beatus Vir, op. 38*, encargado en 1977 por el cardenal Karol Józef Wojtyła, quien fue nombrado papa Juan Pablo II de la Iglesia Católica en 1978, fue estrenado el 9 de junio de 1979 en la Basílica de San Francisco de Asís de Cracovia (Górecky, p. 6).

A partir del siglo XX los compositores comenzaron a experimentar con nuevos elementos musicales, los cuales fueron aplicados a las composiciones de la *Música Religiosa*. En la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky se emplearon las técnicas de la bitonalidad y de la politonalidad. Un ejemplo de bitonalidad se puede encontrar en la fuga del segundo movimiento, donde el primer oboe y la tercera flauta ejecutan un sujeto en Do Menor, y la primera flauta y el segundo oboe ejecutan el mismo sujeto, pero en Sol Menor; mientras que un ejemplo de politonalidad se puede encontrar en un fugato del mismo movimiento, donde las sopranos cantan un sujeto en Fa menor, las contraltos en Si bemol Menor, los tenores en Mi bemol Menor y los bajos en La bemol Menor. En *La Pasión según San Lucas* de Penderecki, se emplearon series dodecafónicas y clusters. Entre los compases 4 y 6 de *O Crux Ave*, las cuerdas ejecutan una serie de doce notas, y entre los compases 7 y 8 del mismo movimiento, los coros ejecutan otra serie también de doce notas; mientras que en el compás 31 de *Adhuc Eo Loquente*, las cuerdas realizan un cluster que va desde un Si 3 hasta un Re 6. En *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* de Messiaen, se emplearon los modos de transposición limitada desarrollados por el mismo compositor. Entre los compases 12 y 28 de *Récit*

Évangélique del *Premier Septénaire*, los tenores cantan en el segundo modo de transposición limitada, cuyo módulo generador tiene la estructura de semitono – tono. En *War Requiem*, de Britten se establece una ironía por medio de la yuxtaposición del texto latino de la *Missa Pro Defunctis* y de los poemas “anti-guerra” de Wilfred Owen, de manera que el compositor “hace un llamado al rechazo de la guerra en sí” (Tackett, p. 1). En el *Offertorium*, por ejemplo, los solistas tenor y barítono cantan, justo después de “Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam; quam olim Abrahae promisisti et semini ejus”, el relato del poema de Owen *La Parábola del Viejo y del Joven*, el cual invierte el relato bíblico sobre Abraham y el sacrificio de su hijo Isaac que aparece en el capítulo 22 del libro de *Génesis*; en el poema de Owen se lee que Abaham mata a su hijo Isaac, a pesar de la advertencia hecha por el ángel enviado desde el cielo para salvar al niño. De esta forma, “la interposición del poema pervierte las palabras de la *Missa Pro Defunctis*, transformándolas en despiadada y despectiva indiferencia” (Tackett, 2006, p. 4). Y en *Beatus Vir*, *op. 3*, por ejemplo, se empleó “un material simple y de vez en cuando repetitivo” (Cary, 2005. p. 60) para la construcción de la textura musical, la cual “es austera y no presenta elementos decorativos hasta la conclusión” (Cary, 2005, p. 61). Esta austeridad en el tratamiento del material se puede observar, por ejemplo, en las secciones orquestales de las cifras 12 y 34 de la partitura, las cuales están en Do Menor y Mi bemol Mayor respectivamente; a su vez, puede observarse que la melodía del barítono en la sección de la cifra 12, y en general en toda la extensión de la obra, utiliza un ámbito estrecho de alturas, característica que la asemeja a una declamación textual.

Tempo ♩ = 80

Ober 1

Fl. gr. 1

Ober 2

Fl. gr. 2

Ober 1

Ober 2

Fl. gr. 1

Fl. gr. 2

Ober 1

Ober 2

Fl. gr. 1

Fl. gr. 2

Ober 1

Ober 2

mf ben cont.

mf ben cont.

Segundo Movimiento de *Symphonie de Psalms*, de Igor Stravinsky. Ejemplo de bitonalidad. Compases 1 – 23.

Tr-er (basso) 3

10 11

dim.

S. *p* Et sta tu it su per pe tram pe dea me os: et di *di*

A. *p* Et sta tu it su per pe tram pe dea me os:

T. *p* Et sta tu it su per pe tram

B. *p* - as. Et sta tu it su per pe tram pe dea me os:

V-C.

C-B.

12 13

Cer. 1

Tr-er (basso) 3

p *p ma marcato*

S. *mi nu en do poco a poco* re xit gres sua, gres sua me os.

A. et di re xit gres sua me os.

T. pe dea me os: et di re xit gres sua me os.

B. et di re xit gres sua me os.

V-C. div. a 2

C-B.

Segundo Movimiento de *Symphonie de Psalms*, de Igor Stravinsky. Ejemplo de politonalidad. Compases 52 – 62.

ragazzi
 Crux a - ve O Crux

Coro
 I, II & III
 Crux O Crux

Orch.
 f ff
 col 8vb

mf
 Crux a - ve a - ve O Crux

p mf ff
 O Crux u - ni - ca O Crux

p mf ff
 spes O Crux

ff

O Crux Ave de *La Pasión según San Lucas*, de Krzysztof Penderecki. Ejemplo de serie de doce notas. Compases 1 – 10. Imagen de *Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion*. DiOrio, 2013.

The image displays a page of a musical score for the piece "Adhuc Eo Loquente" by Krzysztof Penderecki. The score is written for a large ensemble of instruments. At the top, there are staves for CR (Cymbals), tr (Triangle), tn (Tom-toms), and tb (Tubas). Below these are staves for tamt1 (Tamtam), gng 2 (Gongs), pftc (Percussion), and org (Organ). The organ part is heavily obscured by blacked-out notation. Further down, there are staves for vn (Violins), vl (Violas), VC (Violoncellos), and vb (Vibraphones). The percussion section includes tmp (Tom-toms), tomt (Tom-toms), bg (Bongos), and b1 di leg (Bass Drum). The score features dynamic markings such as *p*, *ff*, and *pp*. A vertical dashed line is drawn through the score, indicating a specific point in time. The bottom left corner of the page is labeled "PWM 5677".

Adhuc Eo Loquente de *La Pasión según San Lucas*, de Krzysztof Penderecki. Ejemplo de cluster. Compases 30 – 32, a partir de la cifra 5.

3 **Modéré** (♩ = 112) **Un peu vif** (♩ = 132)

Ténors 1^{ers} 2^{es}

As - sump - sit Je - sus Pe - trum, et Ja -

//

Ténors 1^{ers} 2^{es}

- co - bum, et Jo - an - nem fra - trem e - jus,

//

Ténors 1^{ers} 2^{es} **Modéré** (♩ = 112)

et du - xit il - los in mon - tem ex -

//

Ténors 1^{ers} 2^{es}

- cel - sum se - or - sum: et,

Récit Évangélique del Premier Septénaire de La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ, de Olivier Messiaen. Ejemplo del segundo modo de transposición limitada.

Compases 12 – 27.



Segundo modo de trasposición limitada de Olivier Messiaen. Módulo generador a partir de la estructura de semitono – tono.

CHAMBER ORCHESTRA

Ob.

Cl.in A

Bsn.

Hn.in F

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

76 heavily (pesante)

Fl.

Ob.

Cl.in A

Bsn.

Hn.in F

Timp.

BARITONE SOLO

But the old man would not so,

76 heavily (pesante)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Db.

mf

f

p

cresc.

dim.

mf heavy

mf express. and sust.

f heavy and martellato

Offertorium del War Requiem, de Benjamin Britten. Ejemplo de ironía en el poema *La Parábola del Viejo y del Joven* de Wilfred Owen. Compases 176 – 180.

CHAMBER ORCHESTRA

FL. Ob. Clin A. Bsn. Hn in F. Timp. Bqr solo

but slew his son, And

VI. I. VI. II. Vla. Vc. Db.

BOYS I & II (Distant) Marchlike (slower than main tempo) $\text{♩} = 60$

Organ or Harm.

77 always a tempo (no exact connection with boys' tempo) *(sempre a tempo)*

CHAMBER ORCHESTRA

Harp

TENOR SOLO

And half the seed of Eur-ope, one by one,

Bar solo

half the seed of Eur-ope, one by one,

77 always a tempo (no exact connection with boys' tempo) *(sempre a tempo)*

VI. I. VI. II. Vla. Vc. Db.

♩ go the beat

Offertorium del War Requiem, de Benjamin Britten. Ejemplo de ironía en el poema *La Parábola del Viejo y del Joven* de Wilfred Owen. Compases 181 – 185.

34
4

ALLA BREVE (♩=56) **MARCATISSIMO** ma **BEN TENUTO**
con massima espressione, con grande tensione.
con massima **IMPEGNO** (z największym **PRZEJĘCIEM**)

fl I. 4.

ob I. 4.

cl I. 4.

fg I. 2.

cfg I. 2.

tr I. 4.

cr I. 4.

tn I. 4.

tb I. 4.

ar I

ar II

pf
a 4 mani

Br
solo

CORO
S.A.
T.B.

De-us me-us e-s tu Spi-ri-tus tu-us bo-nus
De-us me-us e-s tu Spi-ri-tus tu-us bo-nus

vn I
1p.
2p.

vn II
1p.
2p.

vl
1p.
2p.

vc
1p.
2p.

vb

Beatus Vir, op. 38, Henryk Górecki. Ejemplo de materiales austeros, tonalidad de Mi bemol Mayor. Compases 321 – 328.

12

LENTO (♩ = 48) SOSTENUTO, CONTEMPLATIVO

(6)

2 4 2 4

ar I

ar II

pf

Br
soto

p

Do — mi — ne

p

vc
1p.
2p.

vb
1p.
2p.

Beatus Vir, op. 38, Henryk Górecki. Ejemplo de materiales austeros, tonalidad de Do Menor. Compases 123 – 131.

En las obras mencionadas se pueden establecer relaciones entre la música y el texto. Entre los compases 1 y 14 del tercer movimiento de *Symphonie de Psaumes*, el coro y la orquesta generan un glorioso acorde de Do Mayor que recae enfáticamente en la palabra “Dominum” cuando se canta la frase “Aleluia, Laudate Dominum”, la cual dice “Aleluya, Alaben al Señor”, de manera que la música expresa una sensación de grandeza ante la figura de Dios. En los últimos 10 compases de *Et Surgens Omnis* de *La Pasión según San Lucas*, los tres coros y la orquesta generan una densa textura musical altamente disonante que recae en la palabra “Crucifige” cuando se canta la frase “Crucifige, Crucifige illum”, la cual dice “¡Crucificalo, Crucificalo!”, de manera que la música expresa una sensación de angustia ante la sentencia de Pilato, quien mandó a crucificar a Jesús. En los cuatro últimos compases del *Choral de la Sainte Montagne* del *Premier Septénaire* de *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ*, el coro y la orquesta generan diferentes acordes cromáticos y misteriosos mientras se cantan el verso “Magnus Dominus, et laudabilis nimis; in civitate Dei nostri, in monte sancto ejus”, el cual dice “El Señor es grande y digno de alabanza, en la ciudad de nuestro Dios, en su monte santo”, no obstante, hacia el final del movimiento, estos acordes resuelven en un glorioso acorde de Mi Mayor en estado fundamental, de manera que la música expresa una sensación de grandeza ante la transfiguración de Jesús, la cual muestra su gloria divina. Entre los compases 31 y 48 del *Dies Irae* del *War Requiem*, el coro y la orquesta generan una textura inestable, debido a la cifra métrica de 7/4, mientras se cantan los versos “Quantus tremor est futurus, Quando Judex est venturus, Cuncta stricte discussurus!”, los cuales dicen “¡Cuánto terror habrá en el futuro, cuando el juez haya de venir, a juzgar todo estrictamente!”, de manera que la música expresa una sensación de incertidumbre ante el juicio que decidirá el destino final de cada hombre por toda la eternidad. Entre los compases 140 y 156 de *Beatus Vir*, op. 38, cuando el barítono declama, en forma de movimiento ascendente sobre un estático fondo armónico en Do Menor y de carácter serio generado por la orquesta, el verso “Domine, exaudi orationem meam”, el cual significa “Señor, escucha mi oración”, la música expresa una sensación de inquietud por parte de la persona humana, quien pareciera reconocer su debilidad

espiritual y pedirle a Dios que no lo desampare; también, entre los compases 208 y 223 de la misma obra, cuando el barítono declama, en forma de movimiento ascendente, el verso “exaudi me in tua justitia”, el cual significa “respóndeme, por tu fidelidad y tu justicia”, se produce una modulación que va de Do Menor a Mi bemol Mayor, de manera que este cambio armónico pareciera expresar el triunfo del bien en la vida espiritual de la persona humana; y finalmente, entre los compases 248 y 255 de la misma obra, cuando el barítono declama el verso “Velociter exaudi me, Domine”, el cual signific “Apresúrate, Señor, en responderme”, se produce un aumento en el pulso de la música de negra 62 – 64 a 80, de manera que este cambio de velocidad pareciera expresar las ansias de la persona humana de poder encontrar a Dios y, por ende, realizar plenamente su vida espiritual.

3. LA COMPOSICIÓN *NUESTRO SEÑOR APASIONADO*

3.1 Sobre *Nuestro Señor Apasionado*

Nuestro Señor Apasionado es una composición religiosa escrita en formato de partitura para soprano y ensamble instrumental de cinco instrumentos, los cuales son flauta travesa, clarinete en Si bemol, piano, violín y violoncello. Si bien no existe una composición religiosa que haya sido escrita anteriormente para esta conformación de músicos, tanto la soprano como los instrumentos del ensamble se vinculan con la tradición de la *Música Religiosa*, debido a que esta voz y estos instrumentos han tenido presencia en importantes obras religiosas, entre las cuales se incluyen las investigadas en el capítulo anterior: la soprano y las cuerdas frotadas comenzaron a ser empleadas en las obras del Barroco, como, por ejemplo, *El Mesías* de Georg Friedrich Haendel, o *La Pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach; la flauta travesa y el clarinete se utilizaron en las del Clasicismo Vienés, como, por ejemplo, la *Misa en Do Menor*, K. 427 de Wolfgang Amadeus Mozart, o la *Missa Solemnis*, op. 123 de Ludwig van Beethoven; y el piano comenzó a ser empleado en las obras del Siglo XX, como, por ejemplo, *Symphonie de Psaumes* de Igor Stravinsky, *La Pasión según San Lucas* de Krzysztof Penderecki, o *Beatus Vir*, op. 38 de Henryk Górecki.

Si bien la conformación musical de mi obra es común encontrarla en programas de conciertos de música del siglo XX y XXI, *Nuestro Señor Apasionado* puede ser interpretada tanto en espacios religiosos como profanos, ya que, según la investigación realizada, las obras del repertorio universal de la *Música Religiosa* han sido creadas para estrenarse en ambos contextos.

Dado que los compositores han adquirido, a través de los siglos, mayor libertad creativa al momento de escribir obras religiosas, es difícil poder determinar qué rasgos de mi obra *Nuestro Señor Apasionado* son auténticamente religiosos. No obstante, mi composición musical presenta elementos musicales, los cuales se reconocen en las obras religiosas y, a su vez, permiten establecer un carácter religioso. Entre estos rasgos está el

contrapunto imitativo, el cual puede encontrarse prácticamente en todas las obras religiosas compuestas entre el Renacimiento y el Siglo XX; también está la declamación textual por parte de la soprano, la cual puede encontrarse en el canto gregoriano *Vere dignum et justum est* del Misal Romano, en el *Miserere mei Deus* de Josquin des Prez, o en el *Beatus Vir*, op. 38 de Henryk Górecki.

La composición *Nuestro Señor Apasionado*, está basada en dos décimas que pertenecen a la tradición chilena del Canto a lo Divino, el cual consiste en una práctica de canto popular, con más de 400 años de antigüedad, que es acompañado por tres instrumentos tradicionales chilenos: el rabel, el guitarrón chileno y la guitarra transpuesta (Astorga, 2000, pp. 60 – 61). Estas décimas escogidas para la creación de mi composición, y en general todas aquellas que pertenecen a esta tradición, consisten en reescrituras a partir de temas bíblicos, como, por ejemplo, la Creación, el Nacimiento de Jesús, o el Juicio Final, o bien de la tradición cristiana chilena, como, por ejemplo, la Virgen del Carmen. Si bien estas décimas no contienen versos literales extraídos de la Biblia, no obstante, estas respetan fielmente su contenido original.

Las décimas escogidas para la creación de *Nuestro Señor Apasionado* tratan el tema de la Pasión de Cristo. Si bien esta reescritura del relato bíblico de la Pasión de Cristo no consiste en un texto que haya sido tradicionalmente empleado en la creación de obras religiosas, existen obras de la Música Religiosa cuyos textos igualmente consisten en reescrituras de otros textos religiosos, como, por ejemplo, el oratorio *La Creación* de Joseph Haydn visto en la investigación del capítulo anterior, cuyo libreto contiene textos reescritos a partir del libro de *Génesis*.

Los textos religiosos de estas dos décimas conforman el elemento central de la obra *Nuestro Señor Apasionado*, por lo que cada una de sus piezas permite percibir el texto con claridad para la transmisión del mensaje cristiano; cada vez que la soprano declama el texto de la décima, la textura del ensamble se adelgaza para que el texto pueda ser resaltado, y una vez la soprano se silencia, sobresalen los diferentes elementos musicales interpretados por los instrumentos del ensamble.

Estas décimas sobre la Pasión de Cristo permiten vincular mi obra *Nuestro Señor*

Apasionado con la tradición de la *Música Religiosa*, debido a que muchas obras religiosas, compuestas en los diferentes períodos históricos, han sido basadas en este relato bíblico: en la Edad Media, el relato de la Pasión fue cantado durante la liturgia por medio de diferentes solistas y un coro (Fischer, 2001); en el Renacimiento, se crearon obras polifónicas a cuatro voces a partir del relato de la Pasión (Fischer, 2001), como, por ejemplo, *La Pasión según San Mateo* de Richard Davy (1465 – 1507); en el Barroco, diferentes compositores protestantes, incluyendo a Johann Sebastian Bach, compusieron obras musicales a partir de la Pasión (Braun, 2001), como, por ejemplo, Christoph Schultze (1606 – 1683), Johann Theile (1646 – 1724), o Heinrich Schütz (1585 – 1672); en el Clasicismo Vienés, Joseph Haydn compuso *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (1795 – 1796), para solistas, coro y orquesta, Ludwig van Beethoven compuso *Christus am Oelberge* (1803), también para solistas, coro y orquesta; en el Siglo XIX, Louis Spohr (1784 – 1859) compuso *Des Heilands letzte Stunde* (1834 – 1835), para solistas, coro y orquesta, y Heinrich von Herzogenberg (1843 – 1900) compuso *Die Passion* (1896), para solistas, coro, orquesta de cuerdas, armonio y órgano; y en el Siglo XX, Ernst Pepping (1901 – 1981) compuso *Passionsbericht des Matthäus* (1950), para coro a cappella, Arvo Pärt (1935) compuso *La Pasión según San Juan* (1982), obra para solistas, coro, oboe, fagot, violín, violoncello y órgano, y Sofiya Gubaydulina (1931) compuso *Johannes-Passion* (2000), para solistas, dos coros y orquesta.

Si bien las décimas escogidas tienen diferentes formas de ser cantadas dentro de la tradición del Canto a lo Divino, mi composición *Nuestro Señor Apasionado* no incorpora rasgos compositivos de este canto; es el texto de las décimas el cual se acopla a la estructura de la obra. Al momento de componer *Nuestro Señor Apasionado*, busqué generar un carácter serio, íntimo e introspectivo que instara al oyente reflexionar sobre el amor y el sufrimiento que Jesús experimentó momentos antes de ser crucificado. Este carácter se puede notar en la homogeneidad de la textura, en las armonías estáticas y en la austeridad de los materiales. No obstante, en algunos momentos el carácter cambia y se vuelve más vehemente, incluso dramático. Rasgos de la obra que evidencian este

cambio de carácter son los diferentes clímax, en los cuales aumenta la densidad textura y la dinámica para generar secciones dramáticas, y las precipitaciones, en las cuales los materiales se saturan y agotan para dar inicio a nuevas secciones.

A continuación, se realizará un análisis de *Sino sólo tu Pecado* y *Me tienen Crucificado*, las dos piezas musicales que conforman mi obra *Nuestro Señor Apasionado*, por medio del cual se busca explicar las relaciones que se establecen entre los rasgos compositivos y el contenido del texto religioso de las décimas.

3.2. Análisis de la pieza *Sino sólo tu Pecado*

Esta pieza es monotemática, debido a que su textura se mantiene homogénea en toda su extensión, sin presentar cambios abruptos; también es austera, debido a que está constituida a partir de pocos materiales musicales; y, a su vez, tiene una armonía estática, debido a que las diferentes figuras se van estructurando a partir de ejes tonales, los cuales actúan como notas pedales prolongadas a lo largo de las diferentes secciones.

La primera figura que se presenta en *Sino sólo tu Pecado* consiste en un amplio gesto ascendente interpretado por el piano (ver **Imagen 1**), cuyas notas quedan resonando debido a la activación del pedal:

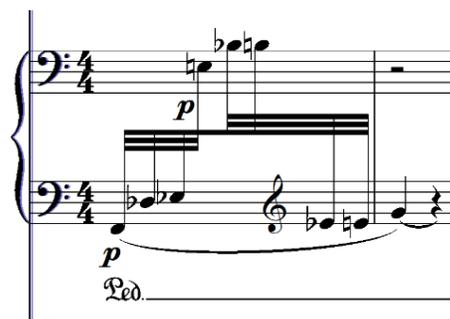


Imagen 1. Figura inicial. Alzar al Compás 1.

A partir de las resonancias generadas por este primer impulso, brotan dos pequeñas figuras musicales, las cuales consisten en glissandos de cuartos de tono (ver **Imagen 2**) y acciacaturas (ver **Imagen 3**) que permanecen presentes en toda la extensión de la pieza:



Imagen 2: Glissandos incorporados a la nota Sol4 suspendida. Compases 1 – 2.



Imagen 3: Acciacaturas incorporadas a la nota Sol4 suspendida. Compases 2 – 3.

A estas figuras se suma una escala ascendente (ver **Imagen 4**), cuyas notas Sol, La bemol, Si bemol, Si, Do, Re bemol, Mi bemol y Mi constituyen la estructura armónica global de la pieza:

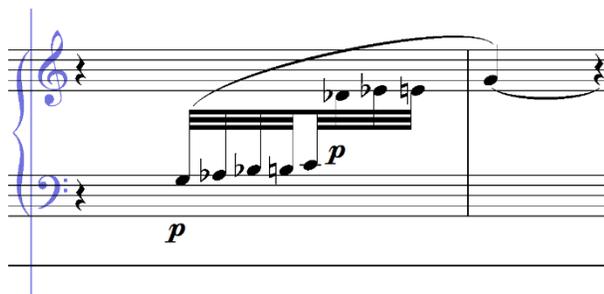


Imagen 4: Escala Ascendente. Compases 2 – 3.

Sobre este fondo armónico, se incorpora una figura pulsativa constituida a partir de tresillos y de un paso cromático (ver **Imagen 5**), la cual es interpretada por el piano y permanece resonando debido a la activación del pedal del instrumento:

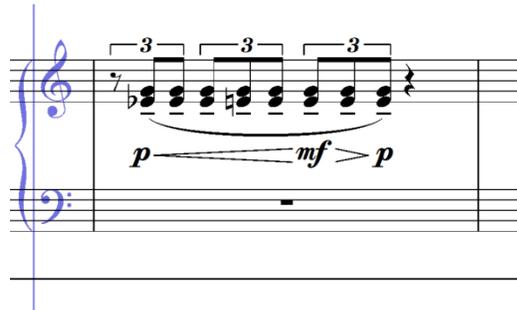


Imagen 5: Figura Pulsativa. Compás 5.

Esta figura varía hacia una estructura monódica en los instrumentos de viento y de cuerda (ver **Imagen 6**). Si bien conserva la estructura rítmica del tresillo, incorpora un glissando de cuarto de tono, de manera que se produzcan pequeñas variaciones de alturas:



Imagen 6: Figura Pulsativa con Glissando. Compases 5 – 6.

La figura pulsativa también varía hacia una estructura armónica de tercera menor interpretada en los instrumentos de cuerda, cuyas alturas son levemente variadas por medio de glissandos de cuarto de tono descendentes y ascendentes (ver **Imagen 7**):

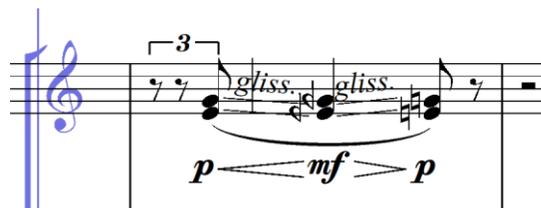


Imagen 7: Figura de glissando. Compás 6.

Una vez todos estos elementos han sido definidos, la soprano entra realizando una declamación el texto religioso de la décima (ver **Imagen 8**), en la cual articula, en general, una nota por sílaba dentro de un ámbito de alturas estrecho. La soprano entra en diálogo con los instrumentos del ensamble, debido a que se vale de la estructura de tresillo de la figura pulsativa al momento de declamar (ver **Imagen 9**):

Al Pa-dre e-ter-no cla-mó en su úl-ti-ma a-go-ní-a

Imagen 8: Declamación de la Soprano. Compases 11 – 12.

Al Pa-dre e-ter-no cla - mó en su úl - ti-ma a-go-ni - a

Al Pa-d

Imagen 9: Inicio de la Pieza. Compases 10 – 12.

Los primeros versos que canta la soprano son "Al Padre Eterno clamó, / en su última agonía", los cuales ilustran el momento en que Jesús, justo al momento de fallecer en la cruz, se dirige a Dios para hablarle (Mt 27, 46; Lc 23, 46; Jn 19, 30; Mc 15, 34). La expresión "Padre Eterno" aparece en diferentes versículos de los evangelios, y hace referencia a Dios como padre de la humanidad (Mt 6, 1 – 13).

En esta parte de la pieza se produce el primer clímax, en el cual se superponen las diferentes versiones de la figura pulsativa, interpretadas tanto por la soprano como por los instrumentos del ensamble, para generar un carácter de agitación (ver **Imagen 10**). Debido a que la palabra "agonía" es destaca por la soprano, este clímax busca relacionar la noción de "agonía" con el carácter de agitación para expresar una sensación de inquietud, la cual el hombre experimenta cuando sufre:

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a soprano vocal line and two instrumental staves. The vocal line has lyrics 'a-go-ni-a' and features dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. The instrumental staves feature complex rhythmic patterns with triplets and glissandos, also marked with *p* and *mf*. The second system continues the vocal and instrumental parts, with the vocal line ending on 'a - go - ní -'. The instrumental parts continue with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

Imagen 10: Compases 20 – 22. Primer Clímax.

Tras este primer clímax, comienza la primera transición de la pieza (ver **Imagen 11**), en la cual tanto la figura inicial como la escala ascendente comienzan a repetirse de forma regular para generar un aumento de la densidad textural:

The musical score for measures 35-36 is presented in five systems. The top system shows the soprano line with lyrics 'el per-dón' and a piano accompaniment. The piano part features a repeating eighth-note figure and an ascending scale. Dynamics include p (piano) and mf (mezzo-forte). The score is in G minor and 3/4 time.

Imagen 11: Primera Transición. Compases 35 – 36.

En esta transición, la soprano recita los versos “Una y otra vez decía / “dales a todos, el perdón””, los cuales se refieren a las últimas palabras que Jesús dijo antes de morir en la Cruz. No es cierto que Jesús haya dicho exactamente “dales a todos, el perdón” al momento de fallecer; según los Evangelios, él dijo “Elí, elí, lemá sabactani”, frase la cual significa “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mt 27, 46; Mc 15, 34), o bien dijo “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lc 23, 46). No obstante, el contenido de los versos expresados en esta décima no se contradice con el del relato de la Pasión, ya que, en el Evangelio según San Lucas, se puede leer que Jesús dijo “Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen” (Lc 23, 34) justo en el momento

en que Jesús fue clavado y erguido en la cruz junto a dos malhechores. Lo que Jesús busca por medio de esta frase, es poder enseñarle al hombre a pedir perdón a Dios por los pecados cometidos (Lc 11, 4).

El aumento de la densidad textural de esta primera transición conlleva al segundo clímax de la pieza (ver **Imagen 12**), en el cual las diferentes figuras musicales son ejecutadas a un mayor volumen sonoro, y se amplían hacia registros más graves y más agudos para generar un carácter más agitado. A su vez, dentro de esta sección se presentan por primera vez, dos nuevas versiones variadas de la figura pulsativa (ver **Imágenes 13 y 14**), interpretadas solamente por el violoncello en su registro medio:

The image displays a musical score for the second climax, measures 38-39. The score is written for voice and cello. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each marked with a 'C' in a box. The first system (measures 38-39) features a vocal line with lyrics 'per - dón el per - dón da' and a cello line. The vocal line has dynamics *p*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *mf*. The cello line has dynamics *f*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p*. The second system (measures 40-41) features a vocal line with dynamics *p*, *p*, *mf*, *mf* and a cello line with dynamics *mf*, *f*, *p*, *mf*, *f*, *mf*. The cello line includes triplets and glissandos. The lyrics 'per - dón el per - dón da' are spread across the first system.

Imagen 12: Segundo Clímax. Compases 38 – 39.



Imagen 13: Figura pulsativa con glissando descendente. Compás 38.



Imagen 14: Glissando Continuo Descendente. Compás 40.

Debido a que la palabra “perdón” es destacada por la soprano, este clímax busca relacionar la noción de “perdón” con el carácter más agitado de esta sección para expresar una sensación de angustia, la cual el hombre experimenta cuando reconoce sus faltas y pide que sean perdonadas.

Luego, una vez el carácter de la música se tranquiliza, comienza la segunda transición de la pieza (ver **Imagen 15**), en la cual se produce una dispersión de las diferentes figuras musicales, las cuales comienzan a explorar nuevos registros de alturas. Entre estas figuras, se presenta por primera vez, una nueva versión de la escala ascendente (ver **Imagen 16**), la cual incorpora un trino en su nota más aguda para generar mayor movimiento interno en la pieza. La textura, en esta transición, comienza a densificarse por medio de strettos contrapuntísticos a partir de las escalas ascendentes (ver **Imagen 17**) interpretadas tanto por los instrumentos de viento y como por los de cuerda:

Musical score for the second transition, measures 59-61. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "no es Ju - das ni Ba - rra bás si - no só". The piano accompaniment features various textures, including triplets, glissandos, and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mf*.

Imagen 15: Segunda Transición. Compases 59 – 61.

Musical score for measure 50, showing an ascending scale with a trill. The score includes dynamic markings *p*, *mf*, and *p*. A trill is marked "tr" with "(senza trino)".

Imagen 16: Escala Ascendente con Trino. Compás 50.

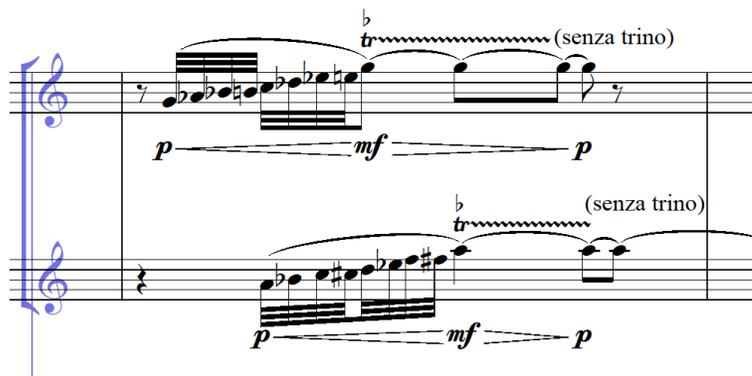


Imagen 17: Stretto Contrapuntístico a partir de las Escalas Ascendentes. Compás 54.

En esta sección, la soprano declama los versos “La causa de mi Pasión / por la que estoy traspasado, / no es la lanza ni el soldado, / no es Pilatos ni Caifás, / no es Judas ni Barrabás”, los cuales aluden a los personajes bíblicos que formaron parte del proceso que llevaría a Jesús a su crucifixión y a su muerte: Judas Iscariote traicionó a Jesús por medio de un beso (Mt 26, 48 – 49) para que fuese detenido por las autoridades judías, a cambio de treinta monedas de plata (Mt 23, 15); Caifás, sumo sacerdote, fue responsable de la conspiración que detuvo y mató a Jesús (Mt 26, 3 – 4; Mt 26 – 62 – 66), debido a que se había convertido en una amenaza para los intereses religiosos de los judíos y para el orden público (Jn 11, 45 – 53); Poncio Pilato, gobernador romano de la provincia de Judea, sentenció a Jesús a morir en la cruz para contentar a la multitud (Mt 27, 17 – 26); Barrabás, preso por sedición y homicidio, fue liberado de su condena, a cambio de Jesús (Mt 27, 17 – 26); una vez había sido condenado a su muerte, Jesús fue burlado y golpeado por soldados romanos, quienes le pusieron una corona de espinas (Mt 27, 27 – 30); y una vez Jesús había muerto en la cruz, un soldado romano le produjo una herida con una lanza en el costado de su cuerpo, de la cual brotó agua y sangre (Jn 19, 34).

La densificación de la textura en la segunda transición conlleva al tercer y último clímax de la pieza (ver **Imagen 18**), en el cual las diferentes figuras musicales son ejecutadas en sus registros extremos y al máximo volumen sonoro para generar el carácter de mayor agitación de la pieza:

The image shows a musical score for measures 64-65. It consists of four systems of staves. The top two systems are for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "tu pe - ca - do" and features dynamic markings of *p*, *f*, and *mf*. The piano accompaniment includes trills and trinos, with dynamic markings of *mf*, *f*, and *mf*. The bottom two systems are for the piano accompaniment, featuring a glissando instruction and dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The score is marked with a box containing the letter 'E' at the beginning of the first and third systems.

Imagen 18: Tercer y Último Clímax. Compases 64 – 65.

En esta sección, la soprano declama el último verso de la décima, el cual dice “sino sólo tu pecado”. Este verso da a entender que la verdadera causa de la muerte de Jesús en la cruz es el pecado de la humanidad (Lc 24, 7; 1 Jn 2, 2); no obstante, Jesús murió para el perdón de los pecados (Mt 26, 28), de manera que todo el crea en él tenga vida eterna (Jn 3, 16).

Debido a que la palabra “pecado” es destacada por la soprano, este clímax busca relacionar la noción de “pecado” con este carácter de mayor agitación para expresar una sensación de vacío o de abandono, la cual el hombre experimenta cuando reconoce que ha cometido faltas morales por intereses individuales y mezquino.

Tras este clímax, la soprano y los instrumentos del ensamble se precipitan para dar un corte definitivo a esta sección (ver **Imagen 19**):

The image shows a musical score for two systems of music. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "tu pe - ca - - - do no es Ji". The piano accompaniment features a melodic line with a trill and a bass line with octaves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a first ending bracket labeled "F".

Imagen 19: Precipitación. Compases 71 – 72.

Tras un breve momento de suspensión, la pieza concluye con una atmósfera de quietud (ver **Imagen 20**), en la cual la soprano permanece repitiendo el verso “sino sólo tu pecado”, como si fuese un eco del mismo verso declamado en la sección anterior. Dentro de los diferentes elementos resonantes, aparece una nueva y última figura musical, la cual es un pariente de la figura pulsativa (ver **Imagen 21**):

p *p* *mf* *p*

si-no só - lo tu pe-ca - do

Imagen 20: Sección Conclusiva. Compases 75 – 78.

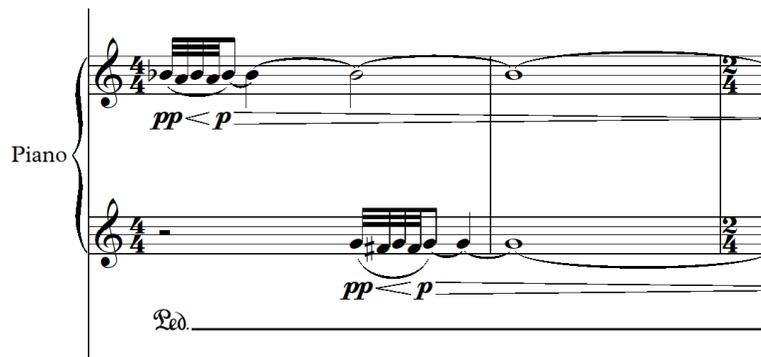
p *mf* *p*

Imagen 21 Nueva y Última Versión de la Figura Pulsativa. Compás 76.

3.3. Análisis de la pieza *Me tienen Crucificado*

Me tienen Crucificado presenta un cambio contrastante de texturas, de manera que posee una mayor variedad de materiales que la pieza anterior, no obstante, al igual que *Sino sólo tu Pecado*, tiene una armonía estática, debido a que las diferentes figuras se van estructurando a partir de ejes tonales, los cuales actúan como notas pedales.

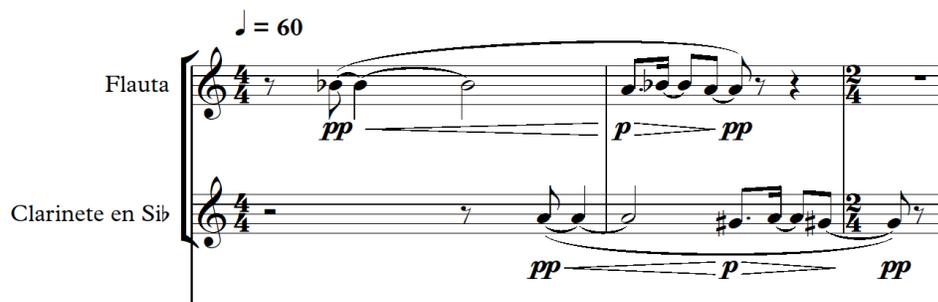
La figura inicial de *Me tienen Crucificado* consiste en un pequeño gesto oscilante interpretado en el piano (ver **Imagen 22**), el cual es imitado por una segunda voz y queda resonando en el espacio debido a la activación del pedal:



The image shows a musical score for Piano and Pedal. The Piano part is in 4/4 time and features a rapid oscillating figure in measures 1 and 2, marked *pp* and *p*. The Pedal part is in 4/4 time and features a similar rapid oscillating figure in measures 1 and 2, marked *pp* and *p*. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The pedal part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *pp* and *p*. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The piano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The pedal part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *pp* and *p*.

Imagen 22: Figura de oscilación rápida. Compases 1 – 2.

De la resonancia producida por esta figura, se desprende otra figura oscilante interpretada por los instrumentos de viento (ver **Imagen 23**), la cual consiste en una altura suspendida que oscila más lentamente que la figura inicial:



The image shows a musical score for Flauta and Clarinete en Sib. The Flauta part is in 4/4 time and features a slow oscillating figure in measures 1 and 2, marked *pp* and *p*. The Clarinete en Sib part is in 4/4 time and features a similar slow oscillating figure in measures 1 and 2, marked *pp* and *p*. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The tempo is marked *pp* and *p*. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The flauta part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The clarinet part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *pp* and *p*. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one flat (F major) and a time signature of 4/4. The flauta part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The clarinet part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked *pp* and *p*.

Imagen 23: Figura de oscilación lenta. Compases 1 – 2.

La soprano surge a partir de estas notas suspendidas, realizando una declamación del texto de la décima (ver **Imagen 24**), en la cual articula, en general, una nota por sílaba dentro de un ámbito de alturas estrecho. La declamación de la soprano posee el mismo intervalo de segunda menor que el de las figuras oscilantes, de manera que la soprano entra en diálogo con los instrumentos del ensamble (ver **Imagen 25**). A su vez, las cuerdas imitan la figura de la soprano (ver **Imagen 26**), pero de forma variada:

p **A** *mp* *p* *p* *mp* *p*

Es-te ha-ce - dor ha-ce - dor de ha-ce-do res

Imagen 24: Declamación de la soprano. Compases 13 – 16.

A *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *p* *pp* *p*

Es-te ha-ce - dor ha-ce - dor de ha-ce-do - res Es-te ha-ce - dor

pp *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

A *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Imagen 25: Inicio de la Primera Sección. Compases 13 – 17.



Imagen 26: Imitación de la voz de la Soprano. Compases 15 – 17.

La conjunción de estas figuras musicales genera un carácter distendido, en el cual la soprano canta los versos “Este hacedor de hacedores”, los cuales se refieren a Dios, y, por ende, a Jesús, como creador de todo lo existente (Jn 1, 1 – 3). Si bien la palabra “hacedor” no está escrita en la Biblia, esta significa “Dios” (RAE, 2014), de manera que la frase se refiere a Dios como el creador de todo lo existente.

Un momento de agitación de las figuras oscilantes y un aumento en la densidad de la textura conlleva al primer clímax de la pieza (ver **Imagen 27**), en el cual el verso “Este hacedor de hacedores” es destacado por un aumento del volumen de los sonidos y por el empleo de sonidos más grave de los instrumentos. El carácter agitado de este clímax busca expresar una sensación de inquietud, la cual se relaciona con el sufrimiento padecido por Jesús cuando es crucificado:

Es-te ha-ce - dor de ha-ce - do res.

Imagen 27: Primer Clímax. Compases 20 – 23.

Una vez las figuras musicales se tranquilizan para generar nuevamente un carácter distendido, comienza la primera transición de la pieza (ver **Imagen 27**), en la cual se produce una ampliación del registro hacia sonidos más graves y más agudos. La soprano, esta vez, realiza una figura de gesto ascendente, el cual es imitado por la flauta y por el violín, para darle un nuevo impulso a la música. A su vez, la soprano declama el verso “supremo rey de arcángeles”, el cual dice que Dios gobierna en el cielo con sus ángeles, los cuales están a su servicio (Mt 25, 31; Lc 1, 19; Sal 103, 20):

The image shows a musical score for the first transition, measures 29-33. The score is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics "su-pre-mo rey su-pre-mo rey de ar cán - ge - les su-pre-mo rey" and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *mp*, and *f*. A section marker "B" is present at the beginning of the first system.

Imagen 27: Primera Transición. Compases 29 – 33.

Un nuevo momento de agitación de las figuras oscilantes y un nuevo aumento de la densidad de la textura conlleva al segundo clímax de la pieza (ver **Imagen 28**), en el cual el verso “supremo rey de arcángeles” es destacado por un aumento mayor del volumen de los sonidos y por una ampliación hacia el registro grave del piano. La soprano realiza la declamación de este verso en un registro más agudo para producir mayor tensión. A su vez, aparece una escala ascendente de ocho notas (ver **Imagen 29**), la cual incluye un trino en la última nota para generar una atmósfera de inquietud. El carácter agitado de este clímax busca expresar una sensación de angustia, la cual igualmente se relaciona con la crucifixión y muerte de Jesús:

The image shows a musical score for Composes 36-39, labeled 'Segundo Clímax'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines have lyrics: 'su-pre-mo rey de ar-cán-ge-les su-pre-mo rey...'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *trino* (senza trino). The second system continues the piano accompaniment with similar dynamic markings and trino markings.

Imagen 28: Segundo Clímax. Compases 36 – 39.

The image shows a musical score for Compás 37, labeled 'Escala Ascendente con Trino'. It features two staves, likely for piano and bass. The piano part has an ascending scale with a trino marking and the instruction '(senza trino)'. The bass part also has an ascending scale with a trino marking. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

Imagen 29: Escala Ascendente con Trino. Compás 37.

Una vez la atmósfera se ha distendido, se da inicio a la segunda transición de la pieza (ver **Imagen 30**), en la cual las distintas figuras musicales, incluyendo las escalas ascendentes con trino, exploran los registros extremos de los instrumentos, tanto graves

como agudos. Se genera una atmósfera de inquietud, en la cual la soprano comienza a realizar un canto más arioso (ver **Imagen 31**), con saltos interválicos hacia su registro más agudo, para generar un nuevo impulso. La soprano canta el verso "lo que no hizo por ángeles, / hizo por los pecadores", los cuales indican que Jesús murió en la cruz por los pecados de la humanidad (Lc 24, 7; 1 Jn 2, 2):

The image shows a musical score for the second transition, measures 49-52. It consists of a piano accompaniment and a soprano vocal line. The piano part is in 4/4 time and features a 'D' time signature. The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The vocal line has lyrics: "Lo que no hizo por ángeles, / hizo por los pecadores".

Imagen 30: Segunda Transición. Compases 49 – 52.

The image shows a musical score for the arioso singing of the soprano, measures 49-52. It features a single vocal line in 4/4 time with a 'D' time signature. The dynamics are p, mp, mf, and p. The lyrics are: "Lo que no hizo por ángeles, / hizo por los pecadores".

Imagen 31: Canto Arioso de la Soprano. Compases 49 – 52.

La textura comienza a densificarse por medio de strettos contrapuntísticos a partir de las escalas ascendentes (ver **Imagen 32**) interpretadas por los instrumentos de viento y de cuerda para producir la primera precipitación de las figuras musicales (ver **Imagen 33**), la cual se lleva a cabo cuando la soprano canta la palabra “pecadores”. De esta forma, la precipitación busca expresar una sensación de vértigo, la cual se relaciona con la noción de pecado contenida en el verso. Esta precipitación libera la tensión acumulada por medio de una explosión sonora, en la cual permanecen resonando las escalas con los trinos (ver **Imagen 34**):

The image shows a musical score for measures 49-52. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line (soprano) and two instrumental staves (likely woodwinds and strings). The vocal line has the lyrics "hi zo por". The instrumental staves feature dense, overlapping ascending scales and trills. Dynamics are marked as *p*, *mp*, and *mf*. The second system shows piano accompaniment with similar textures. The third system continues the instrumental staves. The fourth system shows the vocal line and instrumental staves again, with the vocal line having a rest. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Imagen 32: Stretto Contrapuntístico a partir de las Escalas Ascendentes. Compases 49 –

52.

Musical score for the first precipitation section, measures 55-56. The score is written for voice and piano. The vocal line includes the lyrics "por los pe - ca - do - res". The piano accompaniment features dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *f*, along with trills and slurs.

Imagen 33: Primera Precipitación. Compases 55 – 56.

Musical score for the liberation of the first precipitation, measures 57-58. The score is written for voice and piano. The piano accompaniment features dynamic markings *f*, *p*, and *mp*, along with trills and slurs. The vocal line includes the instruction "(senza trino)".

Imagen 34: Liberación de la Primera Precipitación. Compases 57 – 58.

Tras esta explosión, la textura retoma su atmósfera distendida para, esta vez, producir una segunda precipitación (ver **Imagen 35**), la cual es más álgida que la primera, debido a que, por un lado, su textura adquiere un mayor grado de densidad, y, por otro lado, crece a un mayor volumen sonoro. Esta precipitación, al igual que la primera, se lleva a cabo cuando la soprano canta la palabra “pecadores”, y busca expresar una sensación mayor de vértigo, no obstante, esta precipitación, en vez de liberarse, se frustra (ver **Imagen 36**) para dar inicio a la segunda sección de la pieza:

The musical score for the second precipitation (measures 67-68) is presented in two systems. The first system shows the soprano line and piano accompaniment. The soprano part begins with a rest, followed by the lyrics "zo por los pe - ca - do - res". The piano accompaniment features a complex texture with trills and dynamic markings ranging from *p* to *ff*. The second system continues the piano accompaniment, including markings for "pizz. nat." and "senza trino". The score concludes with a key signature change to F major, indicated by a large 'F' in a box.

Imagen 35: Segunda Precipitación. Compases 67 – 68.

$\text{♩} = 108$
F
ff *p* *p*
ff
ff
p *p* *p*
ff
 $\text{♩} = 108$
F
ff *p* *p* *p*
ff

con pe - ne - tran -

Imagen 36: Compases 69 – 670. Segunda Precipitación.

Luego comienza la segunda sección de la pieza, la cual se caracteriza por tener un carácter agitado. Este carácter es producto de la conjunción de diferentes acordes acentuados atacados por el piano (ver **Imagen 37**), de los cuales surgen escalas ascendentes (ver **Imagen 38**) interpretados tanto por los instrumentos de viento y como de los de cuerda:

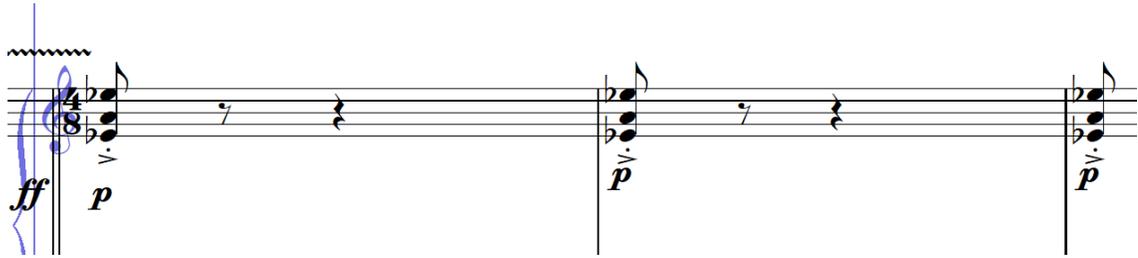


Imagen 37: Acordes Acentuados. Compases 69 – 70.

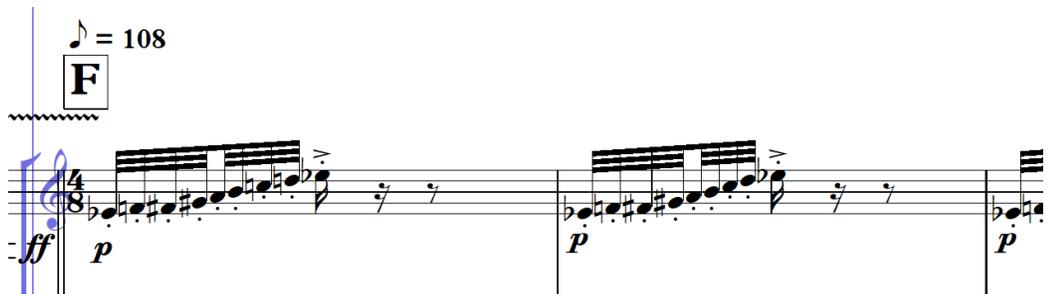


Imagen 38: Escalas Ascendentes. Compases 68 – 69.

La soprano se incorpora a este movimiento realizando una declamación agitada (ver **Imagen 39**) de los versos "Con penetrantes dolores / fue de espinas coronado", en la cual articula una nota por sílaba y emplea saltos interválicos. La declamación de la soprano posee el mismo intervalo de segunda menor que el de los acordes atacados, de manera que la soprano entra en diálogo con los instrumentos del ensamble (ver **Imagen 40**). Estos versos dicen que Jesús fue humillado por los soldados, quienes le confeccionaron una corona de espinas y se la pusieron sobre su cabeza, produciéndole dolor (Mc 27, 29). De esta forma, el carácter de agitación busca expresar una sensación de angustia, la cual se relaciona con la noción de dolor contenida en estos versos:



Imagen 39: Declamación Agitada de la Soprano. Compases 71 – 77.

The image shows a musical score for the beginning of the second section, measures 75-78. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics "fue de es - pi - nas" and "fue de es - pi - nas - co - ro - na - do" and "fue de es - pi". The accompaniment includes a piano part with dense sixteenth-note patterns and a bass line with chords. A "G" time signature change is indicated at the end of the section.

Imagen 40: Inicio de la Segunda Sección. Compases 75 – 78.

Luego, se da inicio a un proceso de verticalización de las diferentes figuras musicales, a modo de stretto contrapuntístico, para aumentar la densidad textural (ver **Imagen 41**). Este aumento de la densidad conlleva a una tercera precipitación (ver **Imagen 42**), la cual se lleva a cabo cuando la soprano canta la palabra “coronado”:

The image displays a musical score for measures 79-82, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is marked with a 'G' time signature and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. The vocal line contains the lyrics: "fue de es - pi - nas - co - ro - na - do co - ro - na do fue de es - pi". The piano accompaniment consists of two staves, with the upper staff playing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The score is divided into two systems, each starting with a 'G' time signature. The first system covers measures 79-82, and the second system covers measures 83-86. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, creating a dense texture. The vocal line is a simple melody with a clear rhythmic pattern. The dynamic markings indicate a range of volumes from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*).

Imagen 41: Verticalización de acordes y de escalas. Compases 79 – 82.

The image shows a musical score for a section titled 'Tercera Precipitación' (Measures 85-86). The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The vocal line has lyrics 'ro - ma - - - do' under the notes. The piano accompaniment is characterized by a dense, rhythmic pattern of chords and eighth notes. Dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (fortissimo). A rehearsal mark 'H' is placed above the first system.

Imagen 42: Tercera Precipitación. Compases 85 – 86.

Esta precipitación conlleva a la generación de un bloque sonoro atacado por el piano (ver **Imagen 43**), el cual se caracteriza por generar un carácter más agitado que el anterior. A este bloque se suman ataques realizados por los instrumentos del ensamble para aumentar su grado de densidad (ver **Imagen 44**). Entre los diferentes ataques producidos por los instrumentos del ensamble, se incorpora la soprano declamando los versos “Y en la cruz enarbolado, / dijo el Salvador Divino”, los cuales indican el momento, en el cual Jesús, quien vino al mundo a salvar a la humanidad del pecado (Mt 1, 21), dice sus últimas palabras antes de morir crucificado (Mt 27, 46; Mc 15, 34; Lc 23, 34; Lc 23, 46). De esta forma, el carácter de agitación busca expresar una mayor sensación de angustia, la cual se relaciona con la agonía de Jesús contenida en estos versos:

A musical score for piano, measures 87-88. The score is written for two staves, treble and bass clef. The music consists of dense, rhythmic chordal textures. The left hand plays a steady pattern of chords, while the right hand plays a similar pattern, often with some melodic movement. The dynamic marking is *f* (forte). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Imagen 43: Bloque Sonoro en el Piano. Compases 87 – 88.

A musical score for piano and voice, measures 91-94. The score is written for four staves: two for the piano (treble and bass clef) and two for the voice (treble clef). The piano part features dense, rhythmic chordal textures, similar to the previous image, with dynamic markings of *f*. The voice part has lyrics in Spanish: "y en la cruz", "y en la cruz e-nar-bo -la - do", and "di-jo el-Sal-va-dor". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Imagen 44: Densificación del Bloques Sonoros. Compases 91 – 94.

La densificación de este bloque sonoro generado por todos los instrumentos del ensamble conlleva a la cuarta y última precipitación de la pieza (ver **Imagen 45**), la más álgida de la pieza, la cual se lleva a cabo cuando la soprano canta la palabra “Divino”. Tras esta precipitación, se genera una explosión de una masa sonora, la cual da inicio a la sección conclusiva de la pieza:

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line and two instrumental staves. The vocal line has lyrics: "li-jo el-Sal-va-dor Di-vi-no Di-vi - no". Dynamics include *f*, *ff*, and *ff*. The second system continues the vocal line and instrumental accompaniment, with dynamics *f*, *f*, *f*, and *ff*. The third system shows a dense instrumental texture with dynamics *f*, *f*, *ff*, and *p*. The fourth system concludes the section with dynamics *f*, *f*, *f*, *ff*, *p*, *mp*, and *p*. A tempo marking of $\text{♩} = 60$ is present at the beginning and end of the section.

Imagen 45: Cuarta y Última Precipitación. Compases 103 – 106.

Una vez la música se ha tranquilizado, se da inicio a la sección conclusiva de la pieza (ver **Imagen 46**), en la cual se retoman las figuras oscilantes de la sección inicial para producir un carácter distendido:

Imagen 46: Inicio de Sección Conclusiva. Compases 111 – 115.

En esta sección, la soprano declama los versos “Las culpas del hombre indigno, / me tienen crucificado”, los cuales mencionan, tal como los versos anteriores, que Jesús fue crucificado por los pecados de la humanidad (Lc 24, 7; 1 Jn 2, 2).

Tras un momento, en el cual las figuras musicales se agitan para generar mayor densidad textural, se produce el tercer y último clímax de la pieza (ver **Imagen 47**), en el cual el verso “me tienen crucificado” es destacado por un aumento mayor del volumen de los sonidos y por las escalas ascendentes. De esta forma, el carácter agitado de este clímax busca expresar una sensación de angustia ante la muerte de Jesús por los pecados de la humanidad:

The image displays a musical score for measures 120 to 124, divided into two systems. The top system (measures 120-124) features a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line includes the lyrics "cru-ci-fi-ca - - - - do" and "Me tie". The piano parts include dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, and *mp*, along with performance instructions like "senza trino" and "tr". The bottom system (measures 120-124) continues the piano accompaniment with dynamic markings *p*, *f*, *mp*, and *p*, and includes the instruction "pizz. nat.". The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat.

Imagen 47: Tercer y Último Clímax. Compases 120 – 124.

Tras este clímax, la sección conclusiva da su último suspiro (ver **Imagen 48**), en el cual la soprano permanece repitiendo el verso “me tiene crucificado”, como si fuese un eco del último clímax:

K

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

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

mp *mp* *p*

Me tie - nen - cru-ci-fi - ca - do - Me tie -

p *mp* *pp*

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

K

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

p *p* *mp* *p*

Imagen 48: Cierre Final de la Pieza. Compases 125 – 128.

4. CONCLUSIONES

Si bien la presencia de un texto religioso en mi composición *Nuestro Señor Apasionado* es la característica más evidente que permite adscribirla al repertorio de la *Música Religiosa*, no existen rasgos compositivos ni en esta ni en ninguna obra que sean objetivamente religiosos; la composición musical de cualquier obra religiosa, no es, en ningún caso, una traducción objetiva del texto religioso, sino una emoción materializada en sonido que surge de la lectura que el compositor hace a partir de él.

No obstante, la historia de la *Música Religiosa* nos muestra cómo se ha ido estableciendo relaciones asociativas entre elementos musicales y el mensaje religioso, construyendo así un carácter religioso desde lo musical. *Nuestro Señor Apasionado* contiene también elementos musicales que permiten establecer un carácter religioso en la composición.

Tanto en *Sino sólo tu Pecado* como en *Me tienen Crucificado*, la melodía de la soprano se estructura en forma de declamación para entrar en relación con las melodías tradicionales del canto gregoriano, cuyo carácter serio, solemne y sobrio surge a partir de la relación entre el material musical y el contenido del texto; la textura homogénea polifónica de estas dos piezas se relaciona también con la música polifónica del Renacimiento, la cual, debido a que surgió como una evolución a partir del canto gregoriano, conserva su carácter serio, solemne y sobrio.

El contrapunto imitativo presente tanto en *Sino sólo tu Pecado* como en *Me tienen Crucificado*, se relaciona con la música del Barroco, época en la cual se produjo un auge de esta técnica de composición. El contrapunto imitativo no es exclusivo de la *Música Religiosa*, no obstante, ha sido empleado tradicionalmente a lo largo de la historia por los compositores para la creación de obras religiosas, por lo que se ha desarrollado una asociación natural entre esta técnica y este repertorio. Wolfgang Amadeus Mozart, por ejemplo, vivió en la época del Clasicismo Vienés, en la cual la técnica del contrapunto se evitaba en favor de la claridad y sencillez textural, no obstante, este compositor creó la *Misa en Do Menor, K. 427*, la cual es claramente una

oda a la música del Barroco por la predominancia del uso del contrapunto imitativo. Además, debido a que la mayor parte de la música del Barroco es religiosa, toda música religiosa que emplea el contrapunto imitativo es ligada naturalmente con la de esta época.

En *Sino sólo tu Pecado* y en *Me tienen Crucificado* se pueden encontrar, a su vez, crescendos dramáticos, texturas agitadas y armonías disonantes, aspectos que, si bien no son característicos de la *Música Religiosa*, han sido empleados en obras religiosas del Siglo XIX y del Siglo XX. Otro elemento en ambas piezas es el madrigalismo, el cual se puede encontrar en obras religiosas de todas las épocas, debido a que las figuras musicales intentan representar las ideas o emociones que el texto religioso expresa.

Es por eso que, independiente de los elementos musicales que se empleen en una obra, el carácter religioso de las composiciones religiosas dependerá finalmente de la forma en cómo el compositor va vinculando el material musical con el mensaje religioso del texto. Tal como lo ha demostrado la historia, es esta relación subjetiva y emocional del compositor la que permite crear obras religiosas de gran calidad artística, las cuales trascienden su contexto de creación; muchas obras religiosas, las cuales fueron escritas para ser estrenadas en contextos religiosos, siguen siendo presentadas hasta el día de hoy en salas de concierto.

A su vez, el contexto en el cual una obra musical fue creada, determina si esta es o no religiosa. Por ejemplo, *La Pasión según San Lucas* de Krzysztof Penderecki es una obra que pertenece al repertorio de la *Música Religiosa*, ya que, si bien esta puede resultar distante a la gente por la disonancia de sus texturas, fue encargada para ser estrenada en la Catedral de Münster durante la celebración de un Viernes Santo.

Independientemente si mi composición *Nuestro Señor Apasionado* es considerada o no una obra auténticamente religiosa, esta es un resultado de mi relación personal con el texto de la Pasión de Cristo, por medio del cual poder transmitir un mensaje que ayude a reflexionar sobre este relato bíblico y, en general, sobre la vida cristiana.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo. (2004). *L'Homme Armé*. (G. Callon, Ed.) Obtenido de <http://www0.cpd.org/wiki/images/sheet/hom-arme.pdf>
- Astorga, F. (2000). El Canto a lo Poeta. *Revista Musical Chilena*, 54(194), 56-64. Obtenido de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/12584/12889>
- Bach, J. (1854). *Matthäuspasion, BWV 244* (Vols. 1-2). (J. Rietz, Ed.) Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de [http://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspasion,_BWV_244_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Matth%C3%A4uspasion,_BWV_244_(Bach,_Johann_Sebastian))
- Beethoven, L. (1864). *Missa Solemnis, Op. 122*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de http://ks.petrucimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP314961-PMLP28062-LvBeethoven_Missa_solemnis__Op.123_BH_Werke_fs.pdf
- Berlioz, H. (1902). *Requiem (Grande Messe des Morts), Op. 5*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP59137-PMLP41675-Berlioz_-_Requiem__orch._score_.pdf
- Bloxam, M. (2001). Cantus Firmus. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/04795?q=cantus+firmus&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Bourgeois, L. (s.f.). *Or sus, Serviteurs du Seigneur*. Obtenido de <http://reformedmusic.weebly.com/john-calvin.html>
- Brahms, J. (1987). *Ein Deutsches Requiem, Op. 45*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP83015-PMLP11297-Brahms-Op045fsBH.pdf>
- Braun, W. (2001). Passion. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40090?q=passion&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

- Britten, B. (1962). *War Requiem*. London: Boosey & Hawkes.
- Byrd, W. (2004). *Sing Joyfully*. (S. McIntosh, Ed.) Obtenido de <http://www3.cpdl.org/wiki/images/sheet/byrd-si4.pdf>
- Carter, T. (2001). Word-Painting. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/30568?q=word+painting&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Cary, C. (2005). *Darkness and Light: Henryk Górecki's Spiritual Awakening and its Socio-Political Context*. Master's Thesis, University of Florida. Obtenido de <http://ufdc.ufl.edu/UFE0012122/00001>
- Church Music Association of America. (2012). Pange Lingua. En *The Parish Book of Chant* (2da ed., p. 194). Obtenido de <http://musicasacra.com/additional-publications/pbc/>
- Church Music Association of America. (2012). Salve Regina. En *The Parish Book of Chant* (2da ed., pp. 212 - 213). Obtenido de <http://musicasacra.com/additional-publications/pbc/>
- Des Prez, J. (2002). Kyrie. En *Missa Pange Lingua*. Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP203157-WIMA.56ce-jdp_pl_kyrie.pdf
- Des Prez, J. (2002). Kyrie. En M. Michio (Ed.), *Missa Pange Lingua*. Obtenido de http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP203157-WIMA.56ce-jdp_pl_kyrie.pdf
- Des Prez, J. (2005). *Miserere Mei Deus*. (S. Cassola, Ed.) Obtenido de http://www3.cpdl.org/wiki/images/0/04/Josquin_Miserere_a_5.pdf
- Des Prez, J. (2008). *Ave Maria... Virgo Serena*. (P. Gouin, Ed.) Les Éditions Outremontaises. Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c3/IMSLP129920-PMLP48553-DesPrez_Ave_Maria.pdf

- Des Prez, J. (2016). *Missa Herculez Dux Ferrarie*. Anaguma. Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP436409-PMLP103396-Josquin_Missa_Hercules_Dux_Ferrariae.pdf
- DiOrio, D. (2013). Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion. *The Online Journal of the National Collegiate Choral Organization*, 3(1), 16. Obtenido de http://www.dominickdiorio.com/_files/TCS_DiOrio_Penderecki.pdf
- Drabkin, W. (1991). *Beethoven: Missa Solemnis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dufay, G. (2011). *Missa L'Homme Armé*. (A. Planchard, Ed.) Obtenido de <http://www.diamm.ac.uk/wp-content/uploads/2016/06/05-Missa-Lhomme-arme.pdf>
- Dyer, J. (2001). Roman Catholic Church Music. En *Grove Music Online*. Obtenido de <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/46758#S46758.2.1>
- Eisen, C., & Sadie, S. (2001). Wolfgang Amadeus Mozart. En *Grove Music Online*. Obtenido de <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40258pg3#S40258.3>
- Española, R. (2014). Sagrado. En *Diccionario de la Lengua Española* (24ta ed.). Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=WzDSEBx>
- Falconer, K., & S. Ingram, J. (2001). Salve Regina. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/24431?q=salve+regina&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit
- Fauré, G. (1988). *Requiem, Op. 48*. Boca Ratón, FL: Edwin F. Kalmus. Obtenido de <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP30151-PMLP21398-Faure-Op048fs.pdf>

- Fischer, K. (2001). Passion. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40090?q=passion&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Forrest Kelly, T., & Huglo, M. (2001). Exultet. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/09148?q=vere+dignum&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit
- French, R., & Leaver, R. (2009). Música Religiosa. En D. M. Randel (Ed.), *Diccionario Harvard de Música* (4ta ed., pp. 937 - 941). Madrid: Alianza.
- Garbini, L. (2009). *Breve Histortia de la Música Sacra*. Madrid: Alianza.
- Górecki, H. (1982). *Beatus Vir, Op. 38*. Kraków: PWM Edition.
- Haendel, G. (2009). *Messiah*. (N. Sceaux, Ed.) Obtenido de <http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglinks/usimg/e/e9/IMSLP47305-PMLP22568-Messiah.pdf>
- Haydn, F. (1800). *Die Schöpfung*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglinks/usimg/1/1c/IMSLP16854-Haydn_creation_oratorio_full_score.pdf
- Hicks, A. (2001). George Frideric Handel. En *Grove Music Online*. Obtenido de <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40060pg10#S40060.10>
- Iglesia Católica. (1961). Viderunt Omnes. En *Graduale Romanum* (pp. 33 - 34). Obtenido de <http://www.sanctamissa.org/en/music/gregorian-chant/choir/graduale-romanum-1961.pdf>
- Iglesia Católica. (2004). Vere Dignum et Justum Est. En *Missale Romanum* (28va ed., pp. 278 - 279). Obtenido de <http://www.sanctamissa.org/en/resources/missale-romanum.pdf>
- Kerman, J., & Burnham, S. (2001). Ludwig van Beethoven. En *Grove Music Online*. Obtenido de

- <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40026pg10#S40026.10>
- Lockwood, L., O'Regan, N., & Owens, J. (2001). *Giovani Pierluigi da Palestrina*. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/20749?q=palestrina&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit
- Lutero, M. (s.f.). *Ein feste Burg ist unser Gott*. Obtenido de https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott
- Machaut, G. (2007). *Messe de Nostre Dame*. (P. Gouin, Ed.) Obtenido de <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6f/IMSLP55556-PMLP114747-1300MachautMass01Kyrie.pdf>
- Messiaen, O. (1972). *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (Vols. 1-2). Paris: Alphonse Leduc.
- Monteverdi, C. (2010). *Beatus Vir, SV 280*. (B. Sothmann, Ed.) Mutopia Project. Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP60738-PMLP82389-Beatus_vir_primo-let.pdf
- Mozart, W. (1882). *Messe in C Moll, K. 427*. (P. Spitta, Ed.) Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP89747-PMLP61174-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_24_29_KV427.pdf
- Musgrave, M. (1994). *The Music of Brahms*. Oxford: Clarendon Press.
- Palestrina, G. (1884). *S'Il Dissi Mai*. En F. Haberl (Ed.), *Il Primo Libro de Madrigali a Quattro Voci* (28va ed., pp. 3 - 4). Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido de http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP55988-PMLP115696-Tomus_XXVIII.pdf
- Palestrina, G. (2010). *Missa Papae Marcelli*. (L. Jones, Ed.) Obtenido de <http://www1.cpd.org/wiki/images/2/27/Pal-papdwn5.pdf>
- Palestrina, G. P. (1875). In *Diebus Illis*. En F. Espagne (Ed.), *Motecta Festorum Totius Anni, Liber Primus* (5ta ed., pp. 50 - 53). Leipzig: Breitkopf & Härtel. Obtenido

- de http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/2f/IMSLP55869-PMLP115445-Tomus_V.pdf
- Penderecki, K. (1967). *Passio et Mors domini nostri Iesu Christi secundum Lucam*. Celle: Moeck Verlag.
- Perotinus. (2007). *Viderunt Omnes*. (P. Legge, Ed.) Obtenido de http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP30838-PMLP70211-Perotinus_Viderunt_omnes_PML.pdf
- Planchart, A. (2001). Trope. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/28456?q=trope&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit
- Ramírez, A. (1965). *Missa Criolla*. Alfred Music.
- Roesner, E. (2001). Magnus Liber. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/17458?q=magnus+liber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Sachs, K. (2001). Counterpoint. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Sanchack, K. (2015). *The Grande Messe des Morts (Requiem), Op. 5 by Hector Berlioz: a Conductor's Guide to the Historical Background, Orchestration, Rhetorical/Drama-Liturgical Projection and Formal/Structural Analysis*. Doctoral Dissertation, Indiana University. Obtenido de <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/20556>
- Smither, H. (2001). Oratorio. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/20397?q=oratorio&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit
- Solesmes, A.-P. (1990). Kyrie IV. En *Gregorian Missal* (p. 90). Obtenido de <http://media.musicasacra.com/books/gregorianmissal-eng.pdf>
- Steinberg, M. (2007). *Guía de las Obras Maestras Corales*. Madrid: Alianza.
- Stravinsky, I. (1948). *Symphonie de Psalms*. London: Boosey & Hawkes.

- Tackett, J. (2006). "Dona Nobis Pacem": The Ironic Message of Peace in Britten's War Requiem. *CUREJ: College Undergraduate Research Electronic Journal*. University of Pennsylvania. Obtenido de <http://repository.upenn.edu/curej/72>
- Vivaldi, A. (2014). *Beatus Vir, RV 598*. (P. Feller, Ed.) Ritter von Schleyer Verlag. Obtenido de http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP323851-PMLP524318-Vivaldi__Beatus_Vir_RV598.pdf
- Watanabe, R. (1955). Michael Praetorius and his Syntagma Musicum. *University of Rochester Library Bulletin*, X(3). Obtenido de <http://rbscp.lib.rochester.edu/2470>
- Webster, J. (2001). Joseph Haydn. En *Grove Music Online*. Obtenido de <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/44593pg5#S44593.5>
- Wolff, C. (2001). Johann Sebastian Bach. En *Grove Music Online*. Obtenido de http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.puc.cl/subscriber/article/grove/music/40023pg10?q=johann+sebastian+bach&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

6. ANEXOS

6.1. Texto de *Sino sólo tu Pecado*

Al Padre Eterno clamó,
en su última agonía,
una y otra vez decía,
“dales a todos, el perdón”.
La causa de mi Pasión,
por la que estoy traspasado,
no es la lanza ni el soldado,
no es Pilatos ni Caifás,
no es Judas ni Barrabás,
sino sólo tu pecado.

6.2. Texto de *Me tienen Crucificado*

Este hacedor de hacedores,
supremo rey de arcángeles,
lo que no hizo por ángeles,
hizo por los pecadores.
Con penetrantes dolores,
fue de espinas coronado,
y en la cruz enarbolado,
dijo el Salvador Divino:
“Las culpas del hombre indigno,
me tienen crucificado”.

6.3. Partitura de *Sino sólo tu Pecado*

♩ = 48

Flauta en Do

Clarinete en Sib

Soprano

Piano

Violín

Violoncello



3

Fl.

Cl.

S.

Pno.

Vln.

Vc.

7

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p* *p*

S.

Pno. *p* *mf* *p* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *p*

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



10

Fl.

Cl.

S. *p*
Al Pa-dre e-ter-no cla - mó en su úl - ti-ma a-go-ní - a

Pno. *p* *p*

Vln. *p*

Vc. *p*

13

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p*

S. *P*
Al Pa-dre e-ter-no cla-mó en su

Pno. *p* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *mf* *p*

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



16

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p* *p*

S. *mf* *p* *p* *mf* *p* *p*
úl - ti-ma a-go-ní - a en su úl - ti-ma a-go-ní - a a-go

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

20

Fl. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *p* *p*

Cl. *mf* *p* *p* *mf* *p*

S. ní - a a - go - ní - a a - go -

Pno. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

Vln. *mf* *mf* *p* *p* *mf* *p*

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



23

Fl. *mf* *p*

Cl. *p* *mf* *p* *p*

S. ní - a u na_y'o-tra vez de-

Pno. *p* *mf* *p* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

B

B

27

Fl. *p* *mf* *p* *p*

Cl. *mf* *p* *p*

S. *p* *p* *p* *p*

Pno. *p*

Vln. *p*

Vc. *p*

ci - a da - les a to - dos el per -



29

Fl. *mf* *p* *p* *mf* *p*

Cl. *mf* *p* *p* *mf*

S. *p* *p* *p* *p*

Pno. *p*

Vln. *p* *mf* *p*

Vc. *p*

dón u - na y'o - tra vez de -

31

Fl. *p* *p*

Cl. *p* *p*

S. *p* *p*

Pno. *p* *p*

Vln. *p* *mf* *p*

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

ci - a da - les a to - dos el per -



33

Fl. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

Cl. *p* *p*

S. *p* *p* *p*

Pno. *p* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *p* *mf*

Vc. *p* *p* *p*

dón el per - dón el per -

35

Fl. *p* *mf* *p* *mf* *p* *p*

Cl. *p* *p*

S. *p* *mf* *p* *p*

Pno. *p* *p*

Vln. *p* *p* *mf* *p* *p*

Vc. *p*

dón el per- don el per

37

Fl. *p* *f* *p*

Cl. *p* *f* *mf* *f* *p*

S. *f* *f* *f* *f*

Pno. *p* *f*

Vln. *p* *mf* *p* *p*

Vc. *mf* *f*

don el per - dón el per

39

Fl. *mf* *f* *mf* *p* *mf* *p*

Cl. *mf* *p* *mf* *p*

S. *mf* *p* *mf* *p*

Pno. *f* *mf*

Vln. *mf* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *f* *mf* *p* *mf*

dón da - les a to - dos el per



41

Fl. *mf* *p* *mf* *p*

Cl. *p* *p* *mf* *p*

S. *p*

Pno. *p* *p* *mf* *p*

Vln. *p* *mf* *p*

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

dón

44 **D**

Fl. *p* *mf* *p* *gliss.*

Cl. *p* *mf* *p*

S. *p* la

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *p* *mf* *p* *gliss.*

Vc. *p*

48

Fl. *p* *mf* *p* *tr* (senza trino)

Cl. *p* *mf* *p* *tr* (senza trino)

S. *p* *mf* *p*
 cau-sa de mi Pa- sión_ por la que'es- toy_ tras-pa-sa - do_

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *p*

Vc. *mf* *p*

56

Fl. *p* *p* *mf* *tr* (senza trino)

Cl. *p* *gliss.* *mf* *gliss.*

S. lan - za ni'el sol-da - do no'es Pi -

Pno. *p*

Vln. *mf* *p* *gliss.* *3* *gliss.* *gliss.* *3* *p*

Vc. *p* *mf* *p* *tr* (senza trino)

58

Fl. *p* *p* *mf* *p* *mf* *3* *p* *mf*

Cl. *p* *3* *3* *3* *gliss.* *gliss.* *p*

S. la - tos ni Cai fäs no es Ju - das ni Ba - rra bás

Pno. *3* *p* *mf* *3* *p* *8va* *p*

Vln. *p*

Vc. *p* *3* *3* *3* *gliss.* *tr* (senza trino) *p* *mf* *p*

61

Fl. *p* *f* *tr*

Cl. *p* *f*

S. *p* *f*
 si - no só - lo si - no só - lo

Pno. *p* *f*

Vln. *p* *f* *tr*

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



63

Fl. *p* *f* *mf*

Cl. *p*

S. *f* *f*
 tu pe - ca - do tu pe -

Pno. *f* *f*

Vln. *mf* *f* *tr*

Vc. *mf* *p* *mf*

E

65

Fl. *mf* *f* *mf* (senza trino)

Cl. *mf* *f* *mf* *p* (senza trino)

S. ca - do tu pe - ca - do tu pe

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *>mf* *p* *f* *p* *p* *mf* *p* (senza trino)

Vc. *f* *mf* *p* *mf* *p* *p*

68

Fl. *p* *mf* *p* (senza trino)

Cl. *p* *mf* *p* (senza trino)

S. ca - do tu pe - ca - do tu pe

Pno. *p* *mf* *p*

Vln. *p* *mf* *p* (senza trino)

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

71

Fl. *p* *ff* *b* *tr*

Cl. *ff*

S. ca - - - do no es

Pno. *mf* *f* *8^{va}. 1* *8^{va}. 1* dejar sonar las cuerdas del piano

Vln. *p* *mf* *p* *ff* *b* *tr* *b* *tr*

Vc. *p* *ff*

73

Fl. *p* *mf* *p* *b* *tr*

Cl. *p*

S. Ju-das ni Ba-rrá bas si-no

Pno. *p* *mf* *p* *8^{va}. 1*

Vln. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*

77

Fl. *p* *mf* *p* *p*

Cl. *p* *mf* *p* *p*

S. *p* *mf* *p* *p*
 só - lo tu pe-ca - do tu pe - ca - do

Pno. *p* *mf* *p* *p*
 8^{va} 8^{va}

Vln. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *mf* *p*



81 (tr) (senza trino)

Fl. *f* *p*

Cl. *f* *p*

S. *p* *p* *p*
 sí - no só - lo tu pe - ca - do

Pno. *f* *p* *p* *p*
 8^{va}

Vln.

Vc. *p* *mf* *p*

6.4. Partitura de *Me tienen Crucificado*

♩ = 60

Flauta

Clarinete en Sib

Soprano

Piano

♩ = 60

Violín

Violoncello

Detailed description: This musical score is for the first system of the piece 'Me tienen Crucificado'. It features four staves: Flauta (Flute), Clarinete en Sib (Bass Clarinet), Soprano, and Piano. The Flauta and Clarinete en Sib parts are written in 4/4 time and contain melodic lines with dynamic markings of *pp* and *p*. The Piano part is in 4/4 time and features a rhythmic accompaniment with *pp* and *p* dynamics. The Soprano part is a blank staff. Below the Piano staff, there is a section for Violín (Violin) and Violoncello (Cello) in 4/4 time, which are also blank staves. A tempo marking of ♩ = 60 is present at the beginning and end of the system.



4

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

Detailed description: This musical score is for the second system of the piece 'Me tienen Crucificado'. It features six staves: Fl. (Flute), Cl. en Sib (Bass Clarinet), Sp. (Soprano), Pno. (Piano), Vln. (Violin), and Vc. (Cello). The Fl. and Cl. en Sib parts are written in 4/4 time and contain melodic lines with dynamic markings of *p*, *pp*, and *mp*. The Sp. part is a blank staff. The Pno. part is in 4/4 time and features a rhythmic accompaniment with *pp* and *mp* dynamics. The Vln. and Vc. parts are blank staves. A measure number '4' is indicated at the beginning of the Fl. staff.

7

Fl. *p* *mf* *p* *pp* *p* *pp*

Cl. en Sib *pp* *p* *mf* *p*

Sp.

Pno. *p* *mf* *pp* *p*

Vln.

Vc.



10

Fl. *pp* *p* *pp*

Cl. en Sib

Sp. *p*
Es - te ha - ce -

Pno. *pp* *p*

Vln.

Vc.

13 **A**

Fl. *pp* *p* *pp* *pp*

Cl. en Sib *pp* *p* *pp* *pp*

Sp. *mp* *p* *p*

Pno. *pp* *p* *pp* *p*

Vln. *pp* *mp* *pp*

Vc. *pp*

dor. ha-ce -dor. de ha-ce-do -



16 **A**

Fl. *p* *pp* *p* *mp* *p*

Cl. en Sib *p* *pp* *p* *mp*

Sp. *mp* *p* *p* *mp* *p*

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

Vln. *mp* *pp* *p* *mp* *p*

Vc. *mp* *pp* *p* *mp*

res. Es-te ha-ce - dor. de ha-ce

19

Fl. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

Cl. en Sib *p* *p* *mf* *p* *p* *mp*

Sp. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p* *p*
do - res. Es-te ha-ce- dor. de ha-ce

Pno. *p* *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Vln. *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

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



22

Fl. *p* *f* *p*

Cl. en Sib *p* *p* *mf* *p*

Sp. *f* *p*
do res.

Pno. *p* *mp* *p* *f* *p* *mp*

Vln. *p* *f* *p* *p*

Vc. *p* *p* *f* *p* *p*

25

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

mp *p* *p* *mf* *gliss.* *mf*

mp *p* *p* *mf*



28

B

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

su-pre-mo rey su-pre-mo

p *mp* *p* *mp*

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

p *mp* *p* *mp*

p *p* *mp*

31

Fl. *p* *p* *mp* *p*

Cl. en Sib *p* *mp* *p*

Sp. *p* *mp* *p* *p*
 rey de ar cán - - ge - les su-pre-mo

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

Vln. *p* *mp*

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



34

Fl. *p* *mp* *p* *p* *mf* *p* *mp* *gliss.*

Cl. en Sib *p* *mp* *p* *p* *mp* *p* *mp*

Sp. *mp* *p* *p* *mf* *p* *mp*
 rey de ar-cán - ge-les su-pre-mo rey

Pno. *p* *mp* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Vln. *p* *p* *mp* *p* *p* *mf* *p*

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

C

37

Fl. *mf* *mp* *mp* *gliss.*

Cl. en Sib *mf* *mp* *mp*

Sp. *mf* *mp* *mp* de ar - cán - - - - - ge -

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

Vln. *mp* *mf* *mp* *gliss.*

Vc. *mf* *mp* *mp*

tr (senza trino)

39

Fl. *f* *mp* *p* *gliss.*

Cl. en Sib *f* *mp* *p*

Sp. *f* *mp* *p* les su-pre-mo rey

Pno. *mp* *f* *p* *mp* *f* *p* *p* *mp*

Vln. *mp* *f* *mp* *gliss.*

Vc. *f* *mp* *p*

tr (senza trino)

41

Fl. *mp* *p* *p* *gliss.*

Cl. en Sib *mp* *p* *p*

Sp. *mp* *p* *p* de ar- càn - - - - - ge-

Pno. *p* *mp* *p* *tr* (senza trino) *p* *mp*

Vln. *p* *mp* *p* *gliss.*

Vc. *mp* *p* *p*



43

Fl. *mf* *p* *p* *gliss.*

Cl. en Sib *mf* *p* *p* *mp* *p*

Sp. *mf* *p* les

Pno. *p* *mf* *p* *tr* (senza trino) *p* *mp* *p* *mp*

Vln. *p* *mf* *p* *p* *gliss.* *mp*

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

46

Fl. *p* *gliss.* *mf* *p*

Cl. en Sib *p* *mf* *p*

Sp.

Pno. *p* *mp* *p* *mf*

Vln. *p* *p* *gliss.* *mf* *p*

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



49 **D**

Fl. *p* *mp* *p* *tr*

Cl. en Sib *p* *mp* *p* *tr*

Sp. *p* *mp* *p*
Lo que no hi - - - zo

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

Vln. *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp*

130

51

Fl. *p* *mf* *p* *tr*

Cl. en Sib *p* *mf* *p* *tr*

Sp. *p* *mf* *p*

por án - - - ge - les

Pno. *p* *mp* *p* *mf*

Vln. *p* *mf* *p*

Vc. *p* *p* *mf*



53

Fl. *p* *mp* *p* *tr*

Cl. en Sib *p* *mf* *p* *tr*

Sp. *p* *mf* *p*

hi - - - zo

Pno. *p* *mp* *p* *mf*

Vln. *p* *mp* *p* *tr*

Vc. *p* *p* *mf*

55

Fl. *p* *mf* *f* *tr*

Cl. en Sib *p* *f* *tr*

Sp. *p* *mf* *f*

Pno. *p* *mp* *p* *mf* *p* *mf*

Vln. *p* *f* *tr*

Vc. *p* *f* *tr*

por los pe - - - ca - do - - - res.

57

Fl. *p* *f* *p* *p* *tr*

Cl. en Sib *p* *f* *tr*

Sp. *p* *f* *tr*

Pno. *f* *p* *f* *tr* (senza trino)

Vln. *p* *f* *p* *p* *mp* *tr*

Vc. *p* *f* *p* *tr*

59

Fl. *mp* *p* **E**

Cl. en Sib *p* *p* *mp* *p*

Sp. *p* *mp* *p* Lo que no

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

Vin. *p* *mp* *p* **E** pizz. *mp*

Vc. *p* *mp* *p*



62

Fl.

Cl. en Sib

Sp. *mp* *p* *p* hi - - - zo por án - - - ge -

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

Vin. pizz. *mf* *p* nat.

Vc. pizz. *mp*

64

Fl. *p* *mf* *p*

Cl. en Sib *mf* *p* *mf* *p*

Sp. *mf* *p* *mf* *p*

les - - - - - hi - - - - -

Pno. *mf* *p* *mf* *p* *mp* *p*

8^{va} *mf* *p* *mf* *p* *mp*

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

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

tr (senza trino)

pizz. *nat.*



66

Fl.

Cl. en Sib

Sp. *mp* *p* *p*

- - - - - zo - - - - - por los pe - - - - - ca -

Pno. *mf* *p* *mp* *p*

8^{va} *mp* *p* *mf* *p* *mp*

Vln. *pizz.* *mf* *nat.* *p*

Vc. *pizz.* *mp*

tr (senza trino)

68 ♩ = 108

Fl. *p* *tr* *ff* *p* **F**

Cl. en Sib *p* *tr* *ff*

Sp. do - - - - - res

Pno. *mf* *tr* *ff* *p*

8^{va} *mf* *p* *mf* *ff*

Vln. *mf* *tr* *ff* *p*

Vc. *mf* *pizz.* *nat.* *tr* *mf* *ff*

♩ = 108 **F**

70

Fl. *p* *p* *p*

Cl. en Sib

Sp. *p* con pe - ne - tran - tes *p* con pe - ne - tran - tes do -

Pno. *p* *p* *p*

Vln. *p* *p* *p*

Vc.

73

Fl. *p*

Cl. en Sib

Sp. *p*
lo - res fue de es - pi - nas

Pno. *p*

Vln. *p*

Vc. *p*



76

Fl. *p*

Cl. en Sib *p*

Sp. *p*
fue de es - pi - nas - co - ro - na - do

Pno. *p*

Vln. *p*

Vc. *p*

78 G

Fl. *p* *p*

Cl. en Sib *p* *p*

Sp. *p*
 fue de es - pi - - nas - - co - ro -

Pno. *p* *p*

Vln. *p* G *p*

Vc. *p* *p*



80

Fl. *mp* *p*

Cl. en Sib *mp* *p*

Sp. *mp* *p*
 na - do co - ro - na

Pno. *mp* *p*

Vln. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

82

Fl. *mf* *p*

Cl. en Sib *mf* *p*

Sp. *mf* *p*
do fue de es - pi - - nas - - co - ro -

Pno. *mf* *p*

Vln. *mf* *p*

Vc. *mf* *p*



84

Fl. *mp* *p*

Cl. en Sib *mp* *p*

Sp. *mp* *p*
na - do co - ro - na - - - -

Pno. *mp* *p*

Vln. *mp* *p*

Vc. *mp* *p*

86

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

H

-do

f

f

f

f

f

f



89

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

f

y en la cruz

92

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

f

f

f

f

f

y en la cruz e - nar - bo - la - do di - jo el - Sal - va -



95

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

f

f

f

f

f

dor el Sal - va - dor Di - vi - no

98

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

I

f

f

f

f

f

di - jo_el - Sal - va - - dor Di - vi - no Di -



101

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

ff

ff

ff

f

f

ff

f

ff

ff

vi - - no di - jo_el - Sal - va - - dor Di -

104

Fl. *f*

Cl. en Sib *f*

Sp. *f*
vi - no Di - vi - - - no

Pno. *f*

Vln. *f*

Vc. *f*

107

♩ = 60

Fl. *ff*

Cl. en Sib *ff*

Sp. *ff*

Pno. *ff* *p* *mp*

Vln. *ff*

Vc. *ff* *p* *mp*

142

110

Fl. *mp* *p* *p* *mp* *p*

Cl. en Sib *mp* *p* *p* *mp*

Sp. *p* *mp* *p* *p*

Las cul - - - pas del hom-bre in

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

Vln. *p* *mp* *gliss.*

Vc. *mp* *p*



113

Fl. *p* *mp* *p*

Cl. en Sib *p* *p* *mp* *p*

Sp. *mp* *p* *p*

dig - - - no Me

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

Vln. *p* *mp* *gliss.* *p*

Vc. *p* *mp* *gliss.*

116

Fl. *p* *mp* *p* *p* *mf* *p*

Cl. en Sib *p* *mp* *p* *p* *mf*

Sp. *mp* *p* *p* *mf* *p* *p*

tie - - nen - - - cru-ci-fi - ca - - do cru-ci-fi-

Pno. *p* *mp* *p* *mf* *p* *mf*

tr (senza trino) *tr* (senza trino)

Vln. *p* *mp* *p* *p* *mf* *p*

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



118

Fl. *p* *mf*

Cl. en Sib *p* *mf*

Sp. *mf* *p* *p*

ca - - - do cru - ci-fi-

Pno. *p* *mp* *mf* *p* *mf*

tr (senza trino) *tr*

Vln. *mf* *p* *mf* *p*

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

pizz. *nat.* *tr*

120

Fl. *p* *f* *p*

Cl. en Sib *p* *f* *p*

Sp. *f* *p* *f* *p*

ca - - - - do

Pno. *p* *mp* *p* *f* *p* *f* (senza trino)

Vln. *f* *p* *f* *p* *pizz.* *nat.* *f* *p*

Vc. *p* *f* *p* *f* *p*



123

Fl. *p*

Cl. en Sib *p*

Sp. *mp*
Me tie - nen

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

Vln. *mp* *p* *p*

Vc. *p* *mp* *p*

K

126

Fl. *mp* *p* *p* *mp* *p*

Cl. en Sib *mp* *p* *p* *mp*

Sp. *mp* *p*
 cru-ci-fi-ca - do Me

Pno. *p* *mp* *8^{va}* *mp* *p* *mp*

Vln. *mp* *p* *p* *mp* *p*

Vc. *p* *mp*



129

Fl. *pp* *p* *pp*

Cl. en Sib *p*

Sp. *p*
 tie - - nen cru-ci-fi-

Pno. *pp* *p* *8^{va}* *p*

Vln. *p* *pp* *p*

Vc. *p* *pp* *p*

131

Fl.

Cl. en Sib

Sp.

Pno.

Vln.

Vc.

ca - do

pp *p* *pp*

pp *pp* *p* *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 131, 132, and 133. The Flute part (Fl.) has a melodic line starting on a half rest in measure 131, followed by eighth notes, and ending with a half note in measure 133. Dynamics are *pp* in measure 131, *p* in measure 132, and *pp* in measure 133. The Clarinet in B-flat (Cl. en Sib) has whole rests in measures 131 and 132, and a half note in measure 133. The Soprano (Sp.) part has the lyrics 'ca - do' under a half note in measure 131, followed by a half rest in measure 132, and a half note in measure 133. The Piano (Pno.) part has a complex texture with sixteenth notes in the right hand and a circled '8' in the bass line. Dynamics are *pp* in measure 131, *p* in measure 132, and *pp* in measure 133. The Violin (Vln.) part has whole rests in measures 131 and 132, and a half note in measure 133. The Viola (Vc.) part has a half rest in measure 131, followed by eighth notes in measure 132, and a half note in measure 133. Dynamics are *pp* in measure 131, *pp* in measure 132, *p* in measure 132, and *pp* in measure 133.