



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

OPCIÓN DE TESIS
"NOTAS AL PROGRAMA".

LA MÚSICA SACRA EN EL CULTO CRISTIANO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CANTO.

Q U E P R E S E N T A :

**DIANA VERÓNICA OLIVAS
MORALES**

DIRECTOR DE TESIS:
DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO D. F.

OCTUBRE 2010

INDICE

• Introducción	1	
1. La música en el cristianismo		
1.1. Antecedentes históricos	3	
1.1.1. La edad media	4	
1.1.2. El renacimiento.....	8	
1.1.2.1.La reforma.....	9	
1.1.3. El Barroco.....	9	
1.1.3.1.La música del virreinato la Nueva España...	10	
1.1.4. Del Clasicismo al Romanticismo.....	10	
1.1.5. El siglo XX y XXI.....	11	
1.2. Concepto: Música Cristiana.....	13	
1.3 La liturgia	15	
1.3.1 La liturgia católica: La Misa.....	15	
1.3.1.1. Las partes de la misa.....	16	
1.3.2 La liturgia protestante: El Culto.....	18	
1.3.2.1. Elementos básicos del culto evangélico.....	18	
2. Música del Virreinato en México		
2.1. COMO AUNQUE CULPA		M. Sumaya
2.1.1. Marco histórico (Virreinato).....	21	
2.1.1.1. Compositores del Virreinato de la Nueva España	24	
2.1.2. Aspectos biográficos	25	
2.1.3. Análisis de la obra	26	
2.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	26	
2.2. QUAE EST ISTA		Ortiz de Zarate
2.2.1. Marco histórico	27	
2.2.2. Aspectos biográficos	28	
2.2.3. Análisis de la obra	29	
2.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	29	
3. Motete		
3.1. EXULTATE JUBILATE		W. A. Mozart
3.1.1. Marco histórico (Clasicismo)	30	
3.1.2. Aspectos biográficos	33	
3.1.3. Análisis de la obra	39	
3.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	41	
4. Himnos		
4.1. OH CREACIONES DEL SEÑOR		Geistliche Krichengesäße, 1623
4.1.1. Marco histórico	43	
4.1.2. Aspectos litúrgicos	46	
4.1.3. Análisis de la obra	47	
4.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	47	

4.2. SE TU MI VISION	Melodía Irlandesa
4.2.1. Marco histórico	48
4.2.2. Aspectos litúrgicos	49
4.2.3. Análisis de la obra	50
4.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	50
4.3. ALMA BENDICE AL SEÑOR	Joachim Neander
4.3.1. Marco histórico	51
4.3.2. Aspectos biográficos	54
4.3.3. Aspectos litúrgicos	55
4.3.4. Análisis de la obra	56
4.3.5. Sugerencias técnicas e interpretativas	56
5. Biblical Songs (Ciclo)	A. Dvorak
➤ Clouds and Darkness	
➤ Lord. Thou Art My Refuge	
➤ Hear my Prayer	
➤ God is my Shepherd	
➤ I will sing now songs	
➤ Hear my prayer, o Lord	
➤ By the waters of babylon	
➤ Turn thee to me	
➤ I will lift mine eyes	
➤ Sing ye a Joyful song	
5.1. Marco histórico (Nacionalismo)	57
5.2. Aspectos biográficos.....	59
5.3. Análisis del ciclo	62
5.3.1. Clouds and Darkness	62
5.3.2. Lord. Thou Art My Refuge	62
5.3.3. Hear my Prayer	63
5.3.4. God is my Shepherd	63
5.3.5. I will sing now songs	64
5.3.6. Hear my prayer, o Lord	64
5.3.7. By the waters of Babylon	65
5.3.8. Turn thee to me	65
5.3.9. I will lift mine eyes	65
5.3.10. Sing ye a Joyful song	66
5.4. Sugerencias técnicas e interpretativas	66
• Conclusiones	67
• Bibliografía	68
• Anexos	

PROGRAMA DE CONCIERTO

Música del Virreinato en México

Como aunque culpa

M. de Sumaya
(1680-1755)

Quae est ista

I. Ortiz de Zárate
(1680-1753)

Motete

Exultate Jubilate K. 165

W. A. Mozart
(1756- 1791)

INTERMEDIO

Himnos

Oh, creaciones del señor

Geistliche
Krichengesäge,
1623

Se tu mi visión

Melodía trad.
Irlandesa 1909

Alma bendice al Señor

LOBE DEN
HERREN, del
Stralsund
Gesambuch,
1665.

Ciclo

Biblical Songs

- Clouds and Darkness
- Lord. Thou Art My Refuge
- Hear my Prayer
- God is my Shepherd
- I will sing now songs
- Hear my prayer, o Lord
- By the waters of babylon
- Turn thee to me
- I will lift mine eyes
- Sing ye a Joyful song

A. Dvořák
(1841-1904)

INTRODUCCIÓN.

Desde que tengo uso de razón he tenido contacto directo con la música sacra, las liturgias de las diferentes iglesias y su evolución en tres décadas, desde los grandes coros hasta lo de hoy que son los grupos de alabanza.

Remontando a mis recuerdos, me hice los siguientes cuestionamientos: de no ser Oratorio y Misas, ¿Qué música podemos y debemos cantar como profesionales de la voz en los diferentes cultos religiosos del cristianismo? ¿Cómo debemos interpretarla? ¿Qué debo conocer de las obras para que la música sacra cumpla su objetivo? Ya que cuando se nos invita y/o contrata para cantar en un culto, ignoramos la diversidad de formas y estilos que pueden formar parte de una liturgia.

Me he fijado como meta dar un panorama amplio como respuestas a las cuestiones anteriores, a través de una investigación que cumpla con los requisitos que pide la E. N. M., decidiendo utilizar la opción de tesis “**Notas al programa**”, cuyo contenido abarcará música sacra de los siguientes periodos: Virreinato mexicano siglo XVIII, Clásico, Romanticismo y arreglos del siglo XX; y que de cada periodo fueran desarrollados los siguiente puntos: Marco histórico, datos biográficos (si es el caso) y/o datos litúrgicos (En el caso de los Himnos), Análisis de la obra y sugerencias interpretativas. Poniendo como preámbulo general las similitudes y diferencias de las liturgias del cristianismo y sus dos ramas más importantes: Catolicismo y protestantismo.

El contenido de las rúbricas mencionadas consiste en lo siguiente:

Marco histórico. Exposición de los rasgos más importantes la época en que vivió el compositor: acontecimientos sociales, económicos, políticos entre otros;

Datos biográficos. Información necesaria para la cabal comprensión del músico en cuestión: cómo fue su entorno familiar, de qué manera evolucionó como artista, qué acontecimientos afectaron su vida emocional, intelectual, espiritual y profesional:

Datos litúrgicos (Himnos): Información necesaria para la comprensión del himno en cuestión: bases bíblicas, su uso en la liturgia, origen histórico y religioso, etc.;

Análisis musical. Estudio escrupuloso del tipo de forma que utilizó el compositor, tanto estructural como armónica y melódica, en las obras que conciernen al presente trabajo.;

Sugerencias técnicas e interpretativas. En este punto primero se describe de forma sumaria la concepción que tenía los autores de su propia música y de su técnica, para después pasar a mis sugerencias sobre los implementos técnicos que, en lo personal, me han dado resultado en el afán de conseguir una ejecución más apegada posible a la realidad de cada obra y su compositor.

El programa de titulación está comprendido por cuatro partes.

La primera parte con dos obras del Virreinato mexicano en el siglo XVIII: **Como aunque culpa** de Sumaya y **Quae est ista** de Ortiz de Zárate.

La segunda parte con un Motete de W. A. Mozart: **Exultate Jubilate K.165** representando al Clasicismo.

La tercera parte es una selección de tres himnos oficiales de la liturgia protestante en la actualidad: **Oh, creaciones del Señor**, texto original de San Francisco de Asís, música encontrada en un himnario cristiano de 1623 (Geistliche Kirchengesange, 1623); **Se tu mi visión**, originalmente se tomó de una melodía tradicional Irlandesa con arreglo para solista de Richard Walters; **Alma bendice al Señor**, Letra de Joachim Neander, musicalizada por él mismo tomando una melodía que aparece con el título “LOBE DEN HERREN, de un himnario alemán de 1665, con arreglo para solista de Richard Walters. Los himnos son parte esencial del culto en todo el mundo, por lo que es imprescindible cantarlos en el idioma oficial del país donde se está, por tanto se usará el texto en español al interpretarlos en el concierto de titulación y en esta investigación.

La cuarta parte: Las **diez canciones bíblicas** de A. Dvorák, que se cantarán en inglés ya que aun que es Checo el compositor las compuso durante su estancia en los Estados Unidos de Norte América

Este trabajo de investigación tiene como objetivo servir de valiosa información para todo lector independientemente si es profesional de la música o no, pero en especial a todos mis compañeros músicos que cuando trabajan con este repertorio en cultos (huesos) o conciertos tengan un panorama amplio de este género; y a todos los líderes religiosos (Sacerdotes, pastores, ministros de música, etc.) de diferentes religiones, con énfasis de los movimientos carismáticos¹, que es importante rescatar este tipo de música en los cultos, e inculcar en las nuevas generaciones el aprecio por estas formas musicales para lograr el objetivo de la religión.

Diana Verónica Olivas Morales

¹ El movimiento carismático se basa en la experiencia del bautismo de Espíritu Santo a través de las manifestaciones de los dones: lenguas, interpretación de lenguas, sanidad etc... Utilizando como medio para lograr este fin la alabanza sin fundamento bíblico por medio de la música y danza moderna para atraer a las nuevas generaciones con sus gustos y afinidades llevando esto a un producto comercial.

1. La Música en el Cristianismo

1.1 Antecedentes Históricos

Desde los tiempos de los antiguos hebreos su fe se basa en la adoración a un solo Dios poderoso que creó el mundo y todo lo que en él habita, para ellos la religión es parte de su cultura y tradición de su pueblo jugando así un papel muy importante la música en sus cultos y festividades.

Del pueblo hebreo se derivan las tres religiones más importantes: el judaísmo, el islamismo y el cristianismo (de esta última hablaremos en esta investigación). El Cristianismo es una religión monoteísta de origen semita que se basa en el reconocimiento de Jesús de Nazaret como su fundador y figura central. Sus seguidores creen que Jesús es el hijo de Dios, así como el Mesías (o Cristo) profetizado en el Antiguo Testamento, muriendo en redención de los pecados del género humano, y resucitando después su muerte.

Aunque ellos los judíos solo creen en Jehová o el Todopoderoso desde el Antiguo Testamento se cita en muchas partes la importancia de la música y adoración en el Culto, un ejemplo de esto son los tantos salmos² del Rey David como el salmo 100 “Cantad alegres a Dios, habitantes de toda la tierra” o el salmo 150 “Todo lo que respira alabe a Jehová”. El año judío estaba dividido por tres grandes festividades: La Pascua, Pentecostés y Tabernáculos, por lo cual la música es indispensable.

En los Evangelios de Mateo 26:30 y Marcos 14:26 en el Nuevo Testamento dicen que Jesús junto a sus Discípulos entonaron un himno antes de que se entregara para ser crucificado, por medio de Judas. El apóstol Pablo en el libro de los Efesios 5:19 exhorta a la iglesia de Éfeso a entonar salmos, Himnos y canciones espirituales al Señor. En la Epístola a los Colosenses 3:16 el mismo Pablo exhorta a la Iglesia de Colosas para enseñar y amonestarse unos a otros, con Salmos e Himnos y Cantos Espirituales un ejemplo es ...*“Cantaré con el espíritu, pero también cantaré también con el entendimiento”*... 1 Corintios 14:15b.

En la Biblia se menciona múltiples ocasiones para que se utilizaba la música ya sea vocal: antifona y unísono; instrumental: inventores, ejecutantes, clases de instrumentos; músicos, ocasiones en que se usaba la música, himnos, cantos espirituales, salmos: todo lo referente a ellos y la música del cielo basada en el libro de Apocalipsis.

Después de la diáspora³ y la destrucción de templo, la sinagoga adquirió una importancia mucho mayor. La práctica de la cantinela (El canto de las Escrituras) que interpretaban músicos y sacerdotes se convirtió una obligación pero se prohibió el acompañamiento de

² El **Libro de los salmos** (en hebreo תהילים, *Tehilim*, "Alabanzas") es un libro de poesía religiosa hebrea que forma parte del Tanaj judío y del Antiguo Testamento cristiano. Está incluido entre los llamados Libros Sapienciales. También se le conoce como Alabanzas o Salterio. Suele encontrarse entre los libros de Job y Proverbios.

³ **Diáspora** (griego: διασπορά [diasporá], 'dispersión')[?] es la dispersión de grupos étnicos o religiosos que han abandonado su lugar de procedencia originaria y que se encuentran repartidos por el mundo, viviendo entre personas que no son de su condición

instrumentos musicales, la congregación masculina cantaba responsos⁴, el deseo que se cantará correctamente dio la pauta a un nuevo sistema de notación durante el siglo V d.C y la conservación de cantos antiguos.

1.1.1. EL PERIODO EN LA EDAD MEDIA

A partir de los orígenes de la música medieval se confunden con los últimos desarrollos de la música del periodo tardorromano. La evolución de las formas musicales apegadas al culto se resolvió a finales del siglo VI en el llamado canto gregoriano. La música monódica profana comenzó con las llamadas canciones de goliardos (ss. XI y XII) y alcanzó su máxima expresión con la música de los menestrelli⁵, juglares, trovadores y troveros, junto a los minnesinger⁶ alemanes. Con la aparición en el siglo XIII de la escuela de Notre Dame de París, la polifonía alcanzó un alto grado de sistematización y experimentó una gran transformación en el siglo XIV con el llamado Ars Nova, que constituyó la base de la que se sirvió el humanismo para el proceso que culminó en la música del Renacimiento.

Constantino instauró en Roma la sede del catolicismo hacia el año 325 d. C. Este nuevo espíritu de libertad impulsó a los primeros cristianos a alabar a Dios por medio de cánticos. Estos cristianos primigenios, buscando una nueva identidad no deseaban utilizar los estilos musicales predominantes paganos de la Roma de aquella época.

Para unificar los criterios musicales cristianos, San Pedro introdujo melodías orientales. Cabe recordar que la música en Grecia se encuentra más relacionada con Asia que con Europa. Los Salmos son cantos litúrgicos contenidos en el Antiguo Testamento dentro del Libro de los Salmos, ellos son de origen hebreo y los himnos son canciones de alabanza de tradición helénica. Son estas formas de música de origen oriental y basadas en una melodía cantada sólo con la voz humana y sin acompañamiento instrumental de ningún tipo, las que dieron forma a la música desde entonces y hasta principios del segundo milenio.

En un documento escrito por Plinio el Joven con la intención de informar al emperador Justiniano acerca de las costumbres de los cristianos, encontramos una interesante referencia de su música: ... *“Ellos (los cristianos) tenían la costumbre de reunirse en un día específico al alba, para alabar a Cristo como si de un dios se tratase, con un canto alterno”*.

El canto alterno es aquel que se desarrolla entre dos coros, uno de los cuales canta una estrofa y el otro le responde. En la liturgia católica se le conoce como antífona, y se puede cantar con la participación de dos coros o de un solista y la congregación.

⁴ **Responsos.** Rezo por los difuntos; represión, reprimenda.

⁵ **Menestrilli** (del latín *ministerium* y *minister*) es el nombre que se aplicó a los juglares en la Edad Media como ayudantes de los trovadores. Los trovadores, troveros y *minnesinger*, poetas cortesanos, siendo nobles se enorgullecían de sus dotes de creadores pero se avergonzaban de tocar instrumentos, por lo cual recurrían a los juglares para esta función de acompañamiento instrumental de sus canciones. Posteriormente se utilizó el término ministril trastrocado como músico instrumentista, para diferenciarlo del cantor.

⁶ **Minnesinger** es el nombre con que se denomina a los trovadores germanos que en los siglos XII y XIII recorrían la actual Alemania. Estaban unidos en comunidades o hermandades

San Ambrosio, Obispo de Milán, introdujo en Antioquía cánticos en forma de antífona. Compuso a la vez himnos. Sus himnos junto con otros ya existentes pronto se propagaron por toda Italia. Debido a las frecuentes amenazas contra el Imperio Romano por parte de las tribus bárbaras existió una gran agitación que provocó una dispersión de las melodías y la alteración de las mismas en cada región. Ejemplo:



Imagen descargada de: <http://genesis.uag.mx/edmedia/material/tmusica/images/puer.gif>

Por otra parte aparece el canto gregoriano es un canto litúrgico de la Iglesia Católica. Es utilizado como expresión y mensaje dentro del culto y asimismo como medio de expresión religiosa. Las principales características generales de este estilo musical son las siguientes: normalmente son obras de autor desconocido, monódicas cantadas a capella sin ornamentos instrumentales, son obras redactadas en latín culto, el ritmo es libre, el ámbito de su interpretación es reducido a pocas personas, utiliza grados conjuntos y los llamados **ochos modos gregorianos**, tiene forma de diálogo oratorio de rezos y por ello son cantos austeros.



http://3.bp.blogspot.com/_Pp9wVAanjeo/RwKEfDzOLNI/AAAAAAAAARs/5bQuOfI_ZNw/s400/misericordias_domini.gif

Estos cantos monódicos pueden clasificarse según: el momento de la liturgia o del día en el que son interpretadas, según el incipit⁷ literario pueden ser himnos, salmos, cánticos de

⁷En socio-crítica, se le denomina **incipit** al inicio del relato, el cual es considerado como el espacio textual en el que se da el montaje de la narración y la programación ideológica de texto.

alabanza, etc.; según el modelo de interpretación, si son de tracto solista o congregatorio⁸, antifonal (alternación de dos coros), responsorios de solista y coro o de estilo coral directo. Ejemplo:



Imagen http://4.bp.blogspot.com/_eJqYWKVYI/Rr_Q863r5qI/AAAAAAAAACE/7PRNMKLx_04/s400/escalas15.gif

Además el sistema moderno tiene sus orígenes en las neumas (del latín: curvado), símbolos que representaban las notas musicales en piezas vocales del canto gregoriano, hacia el siglo VIII. Inicialmente, las neumas, trazos que representaban intervalos⁹ y reglas de expresión, estaban posicionadas sobre las sílabas del texto y servían como soporte sobre cómo ejecutarlo para los que ya conocían la música. Sin embargo, este sistema no permitía que personas que nunca la hubieran oído pudiesen cantarla, ya que no era posible representar con precisión las alturas¹⁰ y duraciones¹¹ de las notas. Para resolver este problema las notas pasaron a ser representadas con distancias variables en relación a una línea horizontal. Esto permitía representar las alturas. Este sistema evolucionó hasta una pauta de cuatro líneas, con la utilización de claves que permitían alterar la extensión de las alturas representadas. Inicialmente el sistema no contenía símbolos para las duraciones de las notas ya que eran fácilmente inferidas por el texto a cantar. Hacia el siglo X, cuatro figuras diferentes se introdujeron para representar duraciones relativas entre las notas. Ejemplo:



Imagen descargada de: <http://composicionmusical.com/wp-content/uploads/2010/06/neumas1.jpg>

⁸ Hermandad de fieles de una misma tradición religiosa, generalmente cristiana.

⁹ **Intervalo** es la diferencia de *altura* —frecuencia— entre dos notas musicales, medida *cuantitativamente* en grados o notas naturales y *cualitativamente* en semitonos. Su expresión aritmética es una proporción simple.

¹⁰ La altura es un parámetro utilizado para determinar la percepción del tono (frecuencia) de un sonido. Ésta es la que determina el nombre de las notas.

¹¹ La **duración** corresponde al tiempo que duran las vibraciones que producen un sonido. La duración del sonido está relacionada con el ritmo. La duración viene representada en la onda por los segundos que ésta contenga.



Imagen descargada de: http://www.kalipedia.com/kalipediamedia/artes/media/200708/22/musica/20070822klpartmsc_28.Ies.SCO.jpg

Gran parte del desarrollo de la notación musical deriva del trabajo del monje benedictino Guido de Arezzo (aprox. 992 - aprox. 1050). Entre sus contribuciones están el desarrollo de la notación absoluta de las alturas (en la que cada nota ocupa una posición en la pauta de acuerdo con la nota deseada). Además de eso, fue el idealizador del solfeo¹², sistema de enseñanza musical que permite al estudiante cantar los nombres de las notas. Con esa finalidad creó los nombres por los que se conoce a las notas actualmente (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La y Si) en sustitución del sistema de letras de la A a la G que eran usadas anteriormente. Los nombres estaban sacados de las sílabas iniciales de un Himno a San Juan Bautista, llamado Ut queant Laxis. Como Guido de Arezzo utilizó el italiano en su tratado, sus términos se popularizaron y es esa la principal razón por la que la notación moderna utiliza términos en italiano.

En esta época el sistema tonal ya estaba desarrollado y el sistema de notación con pautas de cinco líneas se convirtió en el patrón para toda la música occidental, manteniéndose así hasta el día de hoy. El sistema patrón se puede utilizar para representar música vocal o instrumental, desde que se utiliza la escala cromática¹³ de 12 semitonos o cualquiera de sus subconjuntos, como las escalas diatónicas¹⁴ y pentatónicas¹⁵. Con la utilización de algunos accidentes adicionales, también se pueden utilizar las notas en afinaciones microtonales¹⁶.

¹² El Solfeo, tras el estudio teórico-práctico de los signos de la notación musical, es la técnica de entonar una melodía — haciendo caso de todas las indicaciones de la partitura— gesticulando la marca del compás y —por lo común— pronunciando los nombres de las notas musicales entonadas.

¹³ La escala cromática es la escala que contiene los doce semitonos de la escala temperada occidental. Todas las otras escalas en la música occidental tradicional son subconjuntos de esta escala. Cada nota está separada de sus vecinas superior e inferior por el intervalo de medio tono. En la música tonal y otros tipos de música esta escala es poco usada fuera de los usos decorativos para arriba o para abajo que no tienen ninguna dirección armónica y se considera clichés. El término "cromático" es comprendido por los músicos para referirse a la música que incluye las notas que no son parte de la escala principal, y también como palabra descriptiva para esas notas particulares no diatónicas.

¹⁴ La escala diatónica, es una escala musical formada por intervalos de segunda consecutivos. En la práctica común de la música clásica se simplifican los tipos de escalas diatónicas reduciéndolos a dos variantes o modos: el mayor (escala diatónica mayor) y el menor (escala diatónica menor). Los intervalos de segunda menor separados por un semitono (mi-fa y si-do) y los intervalos de segunda mayor separados por tonos completos (do-re, re-mi, fa-sol, sol-la, la-si). Esta escala tiene siete notas por octava, siendo la octava nota la repetición de la primera pero una octava más arriba .

¹⁵ La escala pentatónica lleva este nombre porque está compuesta de cinco tonos por octava.

¹⁶ El microtonalismo es la música que utiliza microtonos (los intervalos musicales menores que un semitono). En la música tradicional occidental, una octava se divide en 12 semitonos iguales. En el microtonalismo se utilizan más notas, llamadas microtonos. El músico estadounidense Charles Ives definía a los microtonos de manera humorística como "las notas entre las teclas del piano".

Escala cromática, ejemplo:



Imagen descargada de: <http://www.aprende-gratis.com/teoria-musical/imagenes/escala-cromatica.png>

1.1.2. EL RENACIMIENTO

Durante este período la música religiosa tuvo una creciente difusión, debida a la exitosa novedad de la impresión musical, que permitió la expansión de un estilo internacional común en toda Europa (e incluso en las colonias españolas en América). Las formas litúrgicas más importantes durante el Renacimiento fueron la misa y el motete.

La misa cubría el ciclo del ordinario (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus Dei) y se le solía dotar de unidad al basarse en material preexistente. Para ello se seguían dos procedimientos de composición principales:

- Misa de cantus firmus: el autor toma una melodía preexistente, bien procedente del canto llano o bien de alguna canción profana, o incluso popular, y la sitúa en una de las voces, habitualmente la llamada Tenor. Las otras voces son creadas *ex novo*¹⁷, completando una textura generalmente a cuatro voces, y son llamadas Cantus o Superius, Contratenor Altus (luego Altus) y Contratenor Bassus (luego Bassus). De estas denominaciones proceden los nombres actuales de las voces según sus tesituras. La misa de cantus firmus es típica del siglo XV; ejemplos de ella son las innumerables basadas en la canción *L'homme armé*¹⁸, tales como las de Dufay, Busnois, Ockeghem, Guerrero, Morales, Palestrina...

Una variante de este tipo de misa es la de paráfrasis, en la que la melodía preexistente es fragmentada y repartida entre las cuatro voces, como ocurre en la *Misa Pange Lingua* de Josquin Desprez.

- Misa parodia o de imitación: el compositor toma un motete o una canción polifónica anterior (propio o de otro autor), este ya de tipo polifónico, y utiliza el material melódico y armónico: motivos de imitación, cadencias típicas o a veces incluso fragmentos completos, pero reelaborando el material, añadiendo motivos y a veces voces nuevas, y siempre, naturalmente, cambiando el texto. Este es el procedimiento habitual en el siglo XVI, como ejemplifican la *Misa Malheur me bat* de Josquin Desprez, basada en una canción Ockeghem, o la *Misa Mille regretz* de Cristóbal de Morales, basada a su vez en una canción de Josquin.

El motete renacentista era una pieza polifónica de texto sacro y en latín. Derivado en un principio del motete medieval, del cual procedía, pronto asumió una continua textura imitativa de voces de igual importancia (en número cada vez mayor: cuatro en el siglo XV,

¹⁷ “De nuevo”. Indica que algo [un proceso, una investigación] se ha de retomar desde el principio.

¹⁸ *L'homme armé* (El hombre armado) es una antigua canción del Renacimiento.

cinco o seis a finales del XVI), con frases musicales imbricadas y nuevos motivos para cada frase textual. En el motete el autor generalmente creaba material puramente original, sin tomar préstamos ajenos como en la misa. En el siglo XVI se desarrollan amplios motetes bipartitos y, en la escuela veneciana, los policorales, para ocho o incluso doce voces. Ejemplos sobresalientes de motete renacentista son el Ave María de Josquin o el Lamentabatur Jacob de Morales.

Géneros sagrados importantes, ya en lengua vernácula, fueron el villancico religioso español, el madrigal espiritual, la lauda italiana y el coral luterano surgido con la reforma religiosa o protestantismo.

1.1.2.1. LA REFORMA RELIGIOSA

A partir del primer sisma que sufrió la iglesia cristiana fue la división entre católicos y ortodoxos con sus sedes en Roma y Constantinopla, donde la música era usada solamente por los sacerdotes de las iglesias o los coros con textos en latín.

Durante el siglo XVI, varios religiosos, pensadores y políticos intentaron provocar un cambio profundo generalizado en los usos y costumbres de la Iglesia Católica en la Europa Occidental, especialmente con respecto a las pretensiones papales de dominio sobre toda la cristiandad. A este movimiento religioso se le llamó **Reforma Protestante**, por ser un intento de reformar la Iglesia Cristiana buscando la revitalización del cristianismo primitivo que fue apoyado políticamente por un grupo importante de príncipes y monarcas que "protestaron" contra una decisión de su emperador. Comenzó con la predicación del sacerdote católico agustino Martín Lutero, que revisó las doctrinas medievales según el criterio de su conformidad de la Biblia y junto a varios reformadores entre ellos Juan Calvino vinieron a cambiar los cantos selectos por la iglesia católica a entrar de lleno al mundo de la himnología congregacional basados en los salmos así como otras partes selectas de la Biblia con arreglos a cuatro voces y en diferentes idiomas.

1.1.3. EL PERIODO BARROCO

La música del periodo barroco es el estilo musical, relacionado con la época cultural europea homónima, que abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (aproximadamente en 1600) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

Se trata de una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental, así como la más influyente. Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal, que la diferencia profundamente de los anteriores géneros modales. En cuanto a la música religiosa se desarrollaron nuevos estilos de música como: sonatas de cámara, misas, cantata y oratorio. Sus más grandes exponentes son: Arcangelo Correlli, Antonio Vivaldi, Francois Couperin, Jean Phillippe Rameu, Marc Antoine Charpentier, Henry purcell, Georg Friederic Haendell, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Georg Phillipp Telemann y Johann Sebastian Bach.

1.1.3.1. LA MUSICA DEL VIRREINATO EN MEXICO

Durante ésta época con la colonización de América, el Virreinato se desarrollo a finales del siglo XVII emergiendo en la Nueva España: música del mismo esplendor y colorido de la música barroca contemporánea de Europa. Las composiciones musicales fueron dedicadas al culto religioso en éste periodo, así como también; en algunos casos, representar los sentimientos humanos más profundos, los cuales se utilizaron para la evangelización de los indios de las nuevas tierras y después con la formación de las escuelas musicales donde enseñaban la forma de tocar y hacer nuevos instrumentos.

Existe una gran cantidad de trabajos musicales y documentales que describen la actividad musical alrededor de la Iglesia católica durante el periodo virreinal de México. Entre las ciudades con mayor desarrollo musical se encuentran la Ciudad de México, la ciudad de Puebla, Oaxaca, Tepotzotlán, Durango, Zacatecas y la antigua Valladolid (hoy Morelia). Sus mayores exponentes son: Pedro de Gante (1479? – 1572) fundador de la primera escuela de música de la Nueva España, Hernando Franco (1532, - 1585), Pedro Bermúdez (1558-1605), Antonio de Salazar (1688? - 1715?), Manuel de Sumaya (1678-1715) José Torres (1665 - 1738), José Adana (1758-1810) e Ignacio de Jerusalem (1710 - 1769) los más sobresalientes.

1.1.4. DEL PERIODO CLASICO AL SIGLO XIX

El periodo clásico empieza aproximadamente en 1750 y termina en 1820. La música del clasicismo evoluciona hacia un extremo equilibrio entre la armonía y la estructura de la melodía. Los estilos musicales: misas, oratorios y réquiem. Sus mayores exponentes son: Franz Joseph Haydn en oratorios, Wolfgang Amadeus Mozart el cual a todas sus composiciones le dio un parte aguas a la línea de Canto y Ludwig Van Beethoven en cantos espirituales y misas, siendo Beethoven la transición entre el clasicismo y el romanticismo.

En el siglo XIX sobresalen fundamentalmente dos movimientos estéticos terminantemente opuestos: el Romanticismo y el Impresionismo. El primero basado en el principio Rousseauiano "siento luego existo" mientras que el segundo, separándose del clasicismo y el deslumbrante Romanticismo, no buscaba la razón ni la sensación, buscaba la crítica al pasado por la crítica misma. Además el impresionismo musical es la necesidad de los compositores de probar nuevas combinaciones de instrumentos para conseguir una mayor riqueza tímbrica.

El romanticismo fue un período que transcurrió aproximadamente entre principios de los años 1820 y la primera década del siglo XX, y suele englobar toda la música escrita de acuerdo a las normas y formas de dicho periodo. Los músicos que destacaron en la música cristiana son: Franz Schubert con música religiosa, Felix Mendelsohn quien descubrió la música de Johann Sebastian Bach y reestrenó en 1839 la Pasión según San Mateo y de su obra una Sueño de una noche de verano la conocida “Marcha nupcial” y Johannes Brahms con su famoso Requiem y Verdi también con su requiem. En general la música religiosa se siguió haciendo pero ya no para una iglesia dominante.

A partir del romanticismo la música sacra pierde peso en las composiciones ya que por los ideales de la época se buscaba más el virtuosismo como las nuevas tendencias musicales por ejemplo el ciclo que es una forma de hacer grandes obras a través de miniaturas¹⁹.

1.1.5. LA MUSICA EN EL SIGLO XX Y XXI

La música “clásica” (culto o académica) del siglo XX fue extremadamente diversa, comenzando con el estilo romántico tardío de Sergéi Rachmaninov (1873 – 1943) y el impresionismo de Claude Debussy (1862 - 1918), y llegando a mundos sonoros tan distantes como el serialismo²⁰ integral de Pierre Boulez, la simple tríada armónica de los compositores minimalistas como Steve Reich (1936-) y Philip Glass (1937-), la música concreta de Pierre Schaeffer (1910 -1995), la música microtonal adoptada por Harry Partch (1901 – 1974), Alois Hába (1893 – 1873) y otros, los experimentos sonoros sin tonalidad de Edgar Varese (1883 - 1965), la música aleatoria de John Cage (1912 – 1992) y la composición elegante y popular de György Ligeti (1993 – 2006).

En cuanto a la música sacra se siguió conservando la tradición de la misa en la iglesia católica abriéndose a otras opciones de cantos especiales como el Panis angelicus de Cesar Franck o el Ave maría de Schubert por mencionar algunos ejemplos, en cuanto a la iglesia protestante siguió conservando la tradición de los himnos, himnos con arreglos para coro y solistas e inclusive cantatas de compositores y arreglistas ingleses, estadounidenses conservando los estilos conservadores. A mediados de los 70’s surgió una forma de canto sencillo sin mayor complicación melódica llamada corito o estribillo que se basaba en alguna parte de la biblia o alguna experiencia personal cantando solo de una estrofa y coro repitiéndose de dos a tres veces, con ritmos de rock and roll, new age y baladas entre otros inclusive con música de canciones populares y letra adaptada esta forma de canto fue aceptada con tal éxito mayormente por los jóvenes y ser un medio de evangelismo al ver tal impacto la iglesia católica la introdujo en sus cultos de los domingos.

Esta forma musical tuvo su evolución a mediados de los 90’s donde se introdujo con un nuevo título llamado Alabanzas con un nuevo concepto de música renovada y actual se apegaba a la biblia y atender un mayor acercamiento con Dios, esto mayormente surgiendo en iglesias protestantes no conservadoras y dando así al carismatismo donde se le da mayor importancia durante el culto a la música que a la predicación. Al principio del culto o rito se canta muchos cantos en balada pop o rock entre otros estilos musicales en tonos mayores introduciendo instrumentos como la batería, guitarra eléctrica, sintetizadores, panderos provocando en la personas que los escuchan una exaltación y sacando el ritmo danzando o palmeando seguido por cantos en tonos menores provocando en el receptor una catarsis comunal.

¹⁹ Se dice miniatura a las pequeñas obras en tiempo porque son cortas que al unir las nos cuentas relatos e historias.

²⁰ El serialismo, como su nombre lo indica, es una técnica de composición que utiliza series, esto es, un grupo de notas sin repeticiones que se emplean en un determinado orden. El caso más frecuente es el dodecafonismo que emplea las doce notas de la escala cromática. Estas doce notas de la escala cromática se estructuran de tal forma que generan una serie fija que actúa como tema o motivo del desarrollo musical ya sea en la parte armónica o en la melódica, en las progresiones estructurales, o en las variaciones de los materiales. La serie puede adquirir innumerables formas en una composición, tanto armónicas como melódicas, no percibidas por el oyente.

Esto ha tenido un impacto en los jóvenes donde ha sido innovador y atrayente para ellos inclusive para jóvenes y adultos de otras iglesias católicas y protestantes por lo cual cambian sus iglesias por las carismáticas. Todo este carismatismo fue para satisfacer la necesidad de suplir la música moderna por música que hablara de Dios no importando otros estilos de música religiosa como himnos, cantatas, oratorios etc... negando estas formas los integrantes de este movimiento.

Por otra parte la iglesia católica siguió con las misas adoptando el termino de alabanza y la iglesia protestante siguió conservando los himnos pero también adopto el termino de alabanza para todo lo que se cantará a Dios.

A principios del siglo XXI el movimiento carismático tuvo un repunte sobresaliente tanto dentro del catolicismo como el protestantismo haciendo más abismal la división entre las iglesias carismáticas y las conservadoras, naciendo nuevas iglesias católicas carismáticas y el las iglesias protestantes desplazando los himnos por las alabanzas para así poder integrar a más personas a sus filas de miembros cantado en tonalidades muy centrales para la voz, fáciles de acompañar. En cuanto a la letra de estos cantos la gran mayoría no tienen base bíblica, coherencia ni lógica en lo que dicen, aquí la música y el ritmo adopta un papel más sobresaliente que lo que diga la misma letra o la razón. Cabe mencionar que estas iglesias carismáticas protestante no aceptan el baile como medio de dispersión o festejo aunque en los cultos ese baile lo llamen como danza, basándose en que el rey David danzaba para agradar a Dios, según el libro de los salmos. Las alabanzas han evolucionado tanto que hasta con mariachi, grupos de rock pesado, cumbia, reggaeton entre otros perdiéndose la solemnidad y la exaltación que se tenía hacia la persona de Dios, dejándose llevar por la emoción que por la razón.

1.2. CONCEPTO: MÚSICA CRISTIANA

Música Cristiana es música que se ha escrito durante los últimos dos mil años para expresar, ya sea personal o comunitaria de creencias con respecto a la vida cristiana y la fe. Temas comunes de la música cristiana incluyen alabanza, adoración, penitencia y lamento, y sus formas varían ampliamente en todo el mundo.

Bajo el título de música cristiana se engloba la gran diversidad de movimientos musicales cuyo contenido o motivación es principalmente en la figura de Cristo.

Al igual que otras formas de música su creación, funcionamiento, importancia, e incluso la definición de música cristiana varía en función de la cultura y el contexto social. La música cristiana está compuesta e interpretada para muchos fines, que van desde el placer estético, religioso o ceremonial, o como un producto para el mercado del entretenimiento. A este tipo de música se le llamó originalmente Música Sacra.

La Música sacra (del Latín : Sacer, Sacra, Sacrum: «santo, augusto»), corresponde a la forma de expresión musical nacida en Europa hacia la Alta Edad Media, (Siglo V d. C.) desarrollada como parte de los ritos cristianos de la época.

Más que un género musical era una forma de evangelización, donde a través de sonidos primeramente Monódicos y fuerte presencia vocal, se relataba un pasaje bíblico o se destacaban virtudes y valores cristianos.

El término significa música sagrada (Sacrare o consagrar) que a su vez deriva de sacratus (sagrado, consagrado) pero, dada su connotación y origen occidental, es de uso primordial en el cristianismo. Aunque por extensión puede ser aplicable a las diferentes manifestaciones músico-religiosas de otros pueblos, ya sean de origen indio, árabe, judío, u oriental, en el pensamiento occidental se suele reservar su uso para la música cristiana, incluyendo a veces la música cristiana contemporánea, en la cual la música explora temas cristianos para la juventud, aunque por su diseño puede ser tocada en otros lugares con excepción de iglesias.

La Música sacra durante un servicio religioso para muchas iglesias es una parte fundamental de su liturgia. Se cantan kyries²¹, himnos²², salmos y canciones espirituales entonadas a Dios.

²¹ **Kyrie** es el caso vocativo del sustantivo griego κύριος (*kyrios*: «señor») y significa «¡Oh Señor!». **Eleison**, en griego ἐλέησον, es imperativo del verbo ἐλεέω "compadecerse". Transliterado al latín, es el nombre común de una importante oración de la liturgia cristiana, también denominada **Kyrie eleison** («Señor, ten piedad»).

²² El **himno** es una de las formas poéticas más antiguas, en un principio el himno fue una composición coral (para ser cantada) en honor a un dios, del que se le recuerdan los favores, brindar homenajes, o de agradecimiento. "Himno" se deriva del griego "Himnos" que quiere decir yo canto

Por otra parte, las iglesias algunas veces cantan a cappella²³ para adorar a su Dios. Ocasionalmente, los instrumentos musicales se utilizan solamente para expresar alabanza hacia la deidad. Todas estas maneras o estilos son utilizados por una iglesia u otra, o por una religión u otra. En la música más temprana de la iglesia cristiana, como es el caso de algunos libros del Nuevo Testamento, son probablemente himnos. Algunos de esos fragmentos todavía se cantan como himnos en las iglesias ortodoxas, incluyendo los himnos “despierta, despierta tu que duermes” en ocasiones como los bautismos. Siendo judío, Jesús y sus discípulos habrían cantado probablemente los Salmos atribuidos a David. Sin embargo, sin una industria centralizada de música, el repertorio de gentes normales era mucho mayor que el actual, así que se sabían probablemente otras canciones también. Los primeros cristianos continuaron cantando los salmos después de la muerte y resurrección de Jesucristo, eran cantados en las cárceles, las casas, y sinagogas en el primer siglo de nuestra era.

También se le conoce como música litúrgica porque se desarrolla en el culto cristiano, en el sentido católico tiene su origen de la palabra latina *sacrum* que a su vez es una traducción del griego (*hierón* (*osteon*) que significaba hueso fuerte, hueso sagrado. El hueso sacro es el hueso central de la pelvis, que de acuerdo a los primeros romanos (antes del catolicismo) en su religión pagana, tenían la creencia de que este hueso era indestructible, y era la parte del cuerpo que sería capaz de levantar a un muerto o resucitar, el hueso sacro servía de ofrenda quemada, a los dioses romanos, de ahí nace la palabra *sacramento* que literalmente significaba un juramento o lealtad de un soldado a su rey, o algún objeto como el antes mencionado ofrendado para fines sagrados, así con el tiempo llegaron a formarse más de 30 sacramentos cristianos, aunque en el catolicismo solo se reconocen 7 sacramentos.

²³ *A Cappella* es un estilo musical que se caracteriza por utilizar únicamente la voz de los cantantes para generar los sonidos de la melodía y la armonía, en lugar de recurrir al uso de instrumentos musicales

1.3. LA LITURGIA

1.3.1. LA LITURGIA CATÓLICA: LA MISA



La Última Cena de Leonardo Da Vinci

La **Santa Misa**, en la Iglesia católica, es el acto litúrgico dentro del cual se ofrece el sacrificio eucarístico. Su institución fue en la Última Cena de Jesús con sus Doce Apóstoles. Según el dogma católico, en la Santa Misa se renueva el sacrificio del calvario al celebrar el sacramento de la eucaristía, consagrándose el pan y el vino por medio de una fórmula sacramental que pronuncia el sacerdote celebrante, lo que produce el efecto de la transubstanciación.

Según la forma ordinaria del rito romano, para el rito bizantino: se componía tradicionalmente de dos partes: la misa de los catecúmenos, hoy llamada liturgia de la palabra. Y la misa de los fieles, hoy denominada liturgia eucarística. Ha esto habría que añadir lo que son tanto los ritos de entrada como de despedida. La estructura de la Misa varía en función de los distintos ritos litúrgicos. Otros ritos litúrgicos tienen los mismos elementos ordenados de manera diferente.

La **Misa**, en su forma musical sacra, es una composición coral²⁴ que traslada a la música secciones fijas de la liturgia eucarística²⁵.

La mayoría de las misas son partes de la liturgia en latín²⁶, el lenguaje tradicional de la Iglesia católica.

Las misas pueden ser a capella, para voz humana sola, o acompañadas por obligatto²⁷ instrumental, hasta incluir una orquesta completa. Muchas misas, especialmente las más

²⁴ En canto, se denomina **coro**, **coral** o **agrupación vocal** a un conjunto de personas que interpretan una pieza de música vocal de manera coordinada. Es el medio interpretativo colectivo de las obras cantadas o que requieren la intervención de la voz.

²⁵ Principalmente la liturgia de la Iglesia católica romana, la Iglesia anglicana generalmente conocida en los Estados Unidos como Iglesia episcopal, y también la Iglesia luterana.

²⁶ El **latín** es una lengua de la rama itálica que fue hablada en la antigua República Romana y el Imperio romano desde el siglo IX a. C.

recientes, nunca fueron pensadas para ser interpretadas durante la celebración de una misa litúrgica.

1.3.1.1 Partes de la misa

Para ser considerada completa, la forma musical debe incluir las siguientes seis secciones, que juntas constituyen el "ordinario"²⁸ de una Misa:

I. El **Kyrie** es el primer movimiento del ordinario:

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

Este movimiento tiene a menudo una estructura que refleja lo conciso y simétrico del texto. Muchos tienen una forma ternaria (ABA), donde las dos apariciones de la frase "Kyrie eleison" están asociadas a idéntico tema musical y se articulan con una sección "Christe eleison" contrastante.

Es muy conocido el ejemplo en la Misa de Réquiem de Mozart, donde los textos de "Kyrie" y "Christe" representan los dos elementos de una doble fuga.

II. El **Gloria** es un pasaje celebratorio de la gloria de Dios y de Cristo, a continuación un ejemplo:

Gloria in excelsis Deo	Gloria a Dios en las alturas,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis...	en la tierra paz a los hombres de buena voluntad...

En las misas en inglés, compuestas para uso anglicano²⁹, el Gloria es comúnmente el último movimiento, Sin embargo nuevas formas de liturgia han restaurado el Gloria a su lugar tradicional.

III. El **Credo** es el texto más largo de la liturgia y es una adaptación del Credo de Nicea, a continuación un fragmento:

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem...	Creo en un sólo Dios, Padre omnipotente...
...Et in unum Dominum Iesum Christum	...Y en un único Dios Jesucristo
Filium Dei unigenitum...	Hijo unigénito de Dios...

²⁷ Obligatorio, generalmente con frecuencia a un instrumento (violino obbligatto) o parte que no debe omitirse.

²⁸ En los ritos católicos, el Ordinario es la parte del servicio que continúa siendo la misma para cada día del calendario litúrgico.

²⁹ El término **anglicano** y su derivado **anglicanismo**, provienen del latín medieval *ecclesia anglicana*, que significa *iglesia inglesa*, se utiliza para describir a las personas, las instituciones y las iglesias, como así mismo a las tradiciones litúrgicas y conceptos teológicos desarrollados tanto por la Iglesia de Inglaterra, en lo particular, como por las provincias eclesiásticas de la Comunión Anglicana.

El **Credo** representa un desafío para el compositor debido a su extensión. Por causa de esto, en un servicio el Credo es a menudo respondido por la congregación o incluido en uno de los muchos cantos de la liturgia.

IV y V. El Sanctus y el Benedictus van en la misma sección uno después del otro en ese orden. El Sanctus es una oración doxológica³⁰ a la Trinidad;

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Domine Deus Sabaoth...

Santo, Santo, Santo,
Señor Dios del universo...

Benedictus qui venit in nomine Domini

Bendito el que viene en nombre del Señor.

Hosanna in excelsis se repite usualmente después del Benedictus , a menudo con material musical idéntico al utilizado en el Sanctus, o muy similar.

VI. El Agnus Dei es un arreglo de la letanía "Cordero de Dios", un fragmento:

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi, miserere nobis...
...Dona nobis pacem.

Cordero de Dios,
que quitas los pecados del mundo, ten piedad
de nosotros... danos la paz.

En una Misa de Réquiem, las palabras "dona nobis pacem" son reemplazadas por "dona eis requiem" (dáles el descanso).

VII. Otras secciones

En una misa litúrgica, hay otras secciones que pueden ser cantadas, a menudo en canto gregoriano. Estas secciones, las "particulares" de misa, cambian con el día y estación del año de acuerdo al calendario eclesiástico, o a las circunstancias especiales de la misa. Las particulares de la misa no son por lo general incluidas musicalmente en la misa musical, pero pueden ser objeto de motetes u otras composiciones. Estas secciones incluyen el Introito, el Gradual, el Aleluya (salvo en Cuaresma), Ofertorio y Comunión.

³⁰ Expresión de la gloria de Dios . En la liturgia romana, nombre de dos textos importantes, la doxología pequeña. "Gloria Patri et filio et Spiritu Sancto" (Gloria al Padre al Hijo y al Espíritu Santo); y la gran doxología "Gloria in excelsis Deo" Gloria a Dios en las alturas.

1.3.2 La liturgia protestante: El Culto



Imagen descargada de: <http://www.rodin.org.mx/patrologia/ima/ictus.gif>

La palabra culto viene del latín coloquial, *coler ocluí cultum*, que significan cultivar, de donde las voces, colono, colonia, cultivo, cultura, culteranismo, etc.. Así el culto en religión es Homenaje.

Por medio del comercio social se cultiva el trato con las gentes con los actos religiosos se cultiva el trato con Dios y como no es posible adorar a Dios sin venerarle, la palabra culto tiene que expresar necesariamente reverencia.

Otra termino de culto es Rito que se define: como el orden establecido para las ceremonias de una religión; otra enunciación de Rito es la regla que marca el orden de las festividades, y se agrega: sin Rito no habría culto, porque no se puede adorar sin seguir una regla de adoración³¹.

1.3.2.1. Elementos básicos del culto evangélico



Imagen descargada de: http://i.pbase.com/o5/05/487305/1/69494178.Q9AO8ztM.aIMG_2137.jpg

En el culto hay cinco elementos muy importantes que son:

I. La Música

Una importante aportación de los reformadores protestantes trajeron al culto público fue la de volver a introducir la música en el mismo como parte de la participación congregacional, ya que durante la edad media solo participaban los coros sin ningún instrumento; en la actualidad se acompaña con instrumentos como el órgano, piano o instrumentos de cuerda los himnos y cantos especiales. En la época de Calvino, él aprobaba la utilización de los salmos, los himnos no, pero en los dos siglos posteriores los adoptaron como parte de la

³¹ Se define como reverenciar con sumo honor y respeto a un ser considerándolo como cosa divina, reverenciar y honrar a Dios con el culto religioso que le es debido.

música gracias a la aportación de Martín Lutero, que puede ser también intervenida por solistas o coros para ocasiones especiales. Aquí la música es un medio para que la congregación este preparada para escuchar el sermón. La música puede ser instrumental y cantada.

a) Música instrumental:



Imagen descargada de: http://2.bp.blogspot.com/_sGTFYGT6Hz8/TFGIOX29HMI/AAAAAAAAAvI/m_LUUQIgDfk/s1600/el-piano.jpg

Preludio.- Este tiene el propósito de llamar la atención y de eliminar la conversación, poner actitud de meditación, sin anuncios, no debe ser largo, no interrumpido ni por ningún dirigente.

Interludio.- tiene uso ilimitado puede ser usado mientras se acomodan los que llegan tarde.

El ofertorio.- se puede tocar música adecuada para recoger las ofrendas, ayuda a evitar la conversación, se debe evitar dar cambio, no se deben dar avisos ni tampoco recogerse en cultos especiales.

Postludio.- música para despedir a la congregación y salga en orden.

b) Música cantada:



Imagen descargada de: http://www.existedios.com/GratisDibujosSimbolosReligiososCatolicosCristianosBiblicos/GaleriaDibujosAmigosCristianosyCatolicos_Clipart/ClipartReligiososCatolicos/ImagenesJovenesYFamilias/CoroCristiano001.gif

Los Himnos.- Deben tener concordancia con cada parte del culto y sobretodo con la predicación, si se lee alguna estrofa del himno debe leerse la que concuerda con la predicación o mencionar la escritura en que esta basado.

El ofertorio, preludio y postludio puede ser cantado pero breve dependiendo de la celebración.

II. La Oración

Son cánticos que se usan en voz alta anteriormente se cantaban según Calvino, en el cual el pastor o el dirigente del culto guía y la congregación concluye con una afirmación Amén³². Pueden ir acompañadas por himnos referente al tipo de oración o música instrumental.

III. Lectura Bíblica

El lugar central del culto es ocupado por la Palabra de Dios, las escrituras del Antiguo y Nuevo Testamento, pueden ir acompañada por un himno con referencia a la lectura y al sermón.

IV. El Sermón

Es la exposición de la palabra ya sea por medio del pastor, dirigente o miembros de la iglesia, el cristiano necesita ser asistido en esto por la explicación y aplicación de la vida diaria. Terminando el sermón va acompañado por uno o dos himnos referente al tema del anterior.

V. Los Sacramentos

En la mente de Juan Calvino y posteriores líderes reformados los sacramentos del bautismo y de la santa cena van unidos al sermón ya que son mandamientos instituidos por Dios a su pueblo. Pueden ser parte del culto en cualquier fecha del año y son: El bautismo y la Santa Cena en los dos se pueden cantar himnos referentes a ambos actos (congregación, coro o cantantes invitados o música instrumental).

³² Significa así sea.

2. Música del Virreinato en México

2.1. Como aunque culpa – Manuel de Zumaya

2.1.1. Marco histórico (Virreinato)

Entre los siglos XVI y XVII la política de la Nueva España se hallaba compuesta por elementos tan marcados de aspectos civiles y por otra parte militar. Lo religioso se impuso al principio, ya que los indígenas fervorosos por naturaleza y atemorizados por las circunstancias, buscaban la protección de la iglesia. Solo hasta cuando el mestizaje llegó a su cúspide, y por lo tanto un nacionalismo mexicano: la tendencia profana triunfaría finalmente.

Por lo que respecta a la música y su influencia española: puede decirse que en tanto los misioneros introducían el canto llano y la polifonía sacra como instrumentos auxiliares en el proceso de conversión religiosa; los militares y aventureros de toda condición que los seguían, aportaron las formas de la música profana de moda Europa, amén de la música popular de sus regiones de origen. Así, las canciones y danzas andaluzas, castellanas, gallegas y extremeñas se difundieron hasta los más remotos rincones de las nuevas colonias, dando de esta manera una viva representación a algunas de las muy variadas tradiciones nacionales de la península ibérica. Y si bien es cierto que la heterogénea mezcla étnica y social de los emigrantes, no les permitió reproducir fielmente su sociedad ancestral, además de que la persecución del logro de ciertas utopías comunes, a todos ellos tendía a uniformar sus actitudes, reglas y costumbres, de modo que la llamada "*cultura de la conquista*" resultó ser diferente de la cultura madre, también es verdad que los hábitos auditivo-musicales, tienen (por obvias razones psicofisiológicas) un mayor arraigo que otros, de modo que, a pesar de las tendencias a la uniformidad que se dejaban sentir en otras disciplinas, en el terreno de la música se introdujo a las colonias españolas una increíble variedad de tradiciones peninsulares locales.

En esta tarea sobresalen los nombres de Fray Juan de Haro y Fray Pedro de Gante, que además de enseñar música a los indígenas les enseñaban a construir sus propios instrumentos y a interpretar tanto música instrumental como vocal.

Por otra parte, los indígenas (que aparentemente asignaban hasta el momento de la conquista, una función eminentemente religiosa a la música) descubrieron, según parece, las posibilidades seculares de dicho arte y absorbieron las formas musicales recién importadas, adquiriendo entre otras cosas, una gran habilidad en el arte de la laudería³³, situación que determinó, que pronto fueran discriminados en las actividades musicales de los emigrantes, y, quedando echadas ya en forma irreversible: las bases de una nueva tradición artística.

³³ Laudería: fabricación de instrumentos musicales de origen europeo

La organización de colegios de música es inminente. Mientras el colegio de infantes se encargaba de formar a los niños de coro, el colegio de San Miguel de Belén de la Ciudad de México, se encargó de una formación musical religiosa para niñas.

Juan de Haro enseñó música a los nativos y Fray Pedro de Gante enseñó a tocar instrumentos. En las crónicas de Motolinia se admira el desarrollo y la transcendencia de ésta enseñanza en los naturales. En estas crónicas, Motolinia: se admira de cómo los indígenas que al principio no entendían ni el idioma, se fueron haciendo hábiles en el canto llano, en el canto con órgano, sorprendiéndose por su memoria y por su destreza para leer música al grado de que si se caía la partitura eran capaces de leer las notas al revés. Cuenta que en Tlaxcala un muchacho que tocaba líricamente, se juntó con sus compañeros cantores y así aprendió las notas y en una semana ya tocaba todo, según su maestro decía: que tocaba piezas que él mismo no se había podido aprender en dos años.

En poco tiempo los cantores salidos de estos centros de enseñanza fueron tan apreciados que llegaron a percibir un sueldo, como los de los cantores de Tlatlauquitepec, que fueron los primeros en percibir un sueldo por sus servicios musicales.

Así los frailes difundían la música a la par que la enseñaban, entendiendo que la importancia del canto para la propagación de la doctrina cristiana era fundamental. Su intención era fundar una escuela para nativos en México, lo que no se pudo lograr pronto pues estaba en reedificación, pero en Texcoco había una ciudad con unos 30 mil habitantes, donde sí se fundó una escuela, con el plan de estudios que venía desarrollándose en música, siendo el primer maestro Fray Pedro de Gante. Se trasladaron en 1527 a la capilla de San José del convento de San Francisco en la Ciudad de México, donde se continuaron los cursos establecidos en la primera, esta fue la primera escuela de música en América, la cual se enseñaba lectura y escritura de canto llano, canto de órgano, canto figurado, dictado musical, ejecución instrumental y construcción de instrumentos. La escuela que siguió a la de Fray Pedro de Gante fue la de la Santa Cruz de Tlatelolco, en el edificio especial mandando construir a su costo por Don Antonio de Mendoza, que posteriormente se crearía una escuela de canto.

Se comienza dar empleo a músicos, especialmente para encargarse del coro de las catedrales, indicando que el canto gregoriano debería de ser el que se cantase en las catedrales mexicanas. Así el cabildo nombró el 2 de Enero de 1543 al racionero Campoverde para que enseñase a los niños del coro, dándole cuatro pesos anuales que pagaba la iglesia. Tenían éstos obligación de trabajar por nueve años completos, siendo instruidos en las prácticas religiosas, formar parte en coros y formar el suyo en las “chansonetas” de Pascua y de Navidad.

Así fue como había comenzado la vida musical de las catedrales, cuales necesitarán los servicios de un hombre fundamental de la historia de la música virreinal mexicana: “*El Maestro de Capilla.*”

Finalmente, la música europea de concierto también mostró interés en el choque cultural, pues incorporó a su acervo: formas de algunas danzas de origen novohispano, tales como la

sarabanda, la pavana y la chacona. En efecto, la investigación musicológica moderna, ha dejado definitivamente establecido que la sarabanda y la chacona surgieron como danzas populares en el México virreinal (de ascendencia indígena la primera, y posiblemente permeadas ambas por fuertes elementos africanos).

Todo ello no quedó sin efecto: por una parte, surgió una escuela de música barroca de un acento claramente distinguible, debido, a que si bien la música culta europea no se modificó en sus elementos constitutivos y procedimientos técnicos, al ser trasplantada a territorio novohispano, si adquirió en sello peculiar al absorber en mayor o menor grado (según el temperamento individual de cada compositor) ciertos elementos rítmicos, melódicos y armónicos provenientes tanto de la música de los aborígenes, como de los negros que fueron traídos del África en los primeros cargamentos de esclavos. Con ello la música novohispana se convirtió en un capítulo específico de la música barroca occidental y en uno de los aportes americanos al acervo cultural común. Esta escuela (casi desconocida hoy) alcanzó un nivel y esplendor tales que pudo contar con ilustres maestros como Hernando Franco (1532-1585), Juan de Lienas, Pedro Bermúdez y Bernardo de Peralta (los tres de alrededor de la segunda mitad del siglo XVI al comienzo del XVII) Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1595-1664), y Manuel de Zumaya (c. 1680-1740), entre otros, y disponer de importantes centros de actividad en las ciudades de México, Puebla, Morelia (entonces Valladolid), y Oaxaca, que rivalizaban entre sí por la supremacía artística.

Otra forma musical de este tiempo fue el “*villancico*”, que durante el siglo XVII dominó con sus diversas modalidades y variantes. Originalmente fue una forma literaria de carácter estrófico o refrán, que podía ser sujeto a variación. En sus inicios, la temática era navideña, después se extendió a otros asuntos de índole religiosa y finalmente incluir material profano. Se le asignaron otras denominaciones como la de la folia, lo que permitió que el termino de “*villancico*” siguiera señalando básicamente un texto de orden eclesial. El villancico recurrió al lenguaje secular en el idioma del pueblo en vez del latín adoptando diversas modalidades socialmente muy caracterizadas de éste. En el villancico había diferentes variantes como la jacara, la negrilla, el tocotin. Bajo la dirección de Pedro de Gante el villancico fue introducido en la navidad de 1528, aprovechando los evangelizadores la fecha del 24 de diciembre, que tanto la religión mexicana como la católica tenían como fecha astronómica clave, al igual que todas las religiones solares. De los compositores de la época que utilizaron esta forma musical se cree que una de las primeras personas fue Sor Juana Inés de la Cruz con su largas colecciones de villancicos, los maestros de capilla José Loaysa y Antonio de Salazar elaboraron villancicos sobre los textos de Sor Juana Inés de la Cruz, de Salazar a Manuel de Zumaya quien transformará de un canto amable y sencillo hasta convertirse en una cantata con todas las complejidades del arte barroco. Hecho que algunos investigadores en relación a la música mexicana, aseguran que el origen de la cantata se encuentra en el siglo XVIII en la Nueva España.³⁴

Durante los tres siglos que duró la Nueva España, la vida cultural se estancó en las ciudades importantes. Esta situación obedeció fundamentalmente a que no se habían desarrollado en México escuelas de música que impartieran una enseñanza de un amplio nivel profesional

³⁴ Apuntes del Dr. Felipe Ramírez Gil

y, a la larga, esta carencia de escuelas, más que la misma falta de músicos capaces, vino a constituir un declive de la dominación metropolitana sobre la vida musical de la colonia.

Existe una gran cantidad de trabajos musicales y documentales que describen la actividad musical alrededor de la Iglesia católica durante el periodo virreinal de México. Entre las ciudades con mayor desarrollo musical se encuentran la Ciudad de México, la ciudad de Puebla, Oaxaca, Tepotzotlán y la antigua Valladolid (hoy Morelia).

2.1.1.2. Compositores del Virreinato de la Nueva España

- Pedro de Gante (1480-1572). Fundador de la primera escuela de música en la Nueva España
- Juan Xuárez (1539). Primer maestro de capilla de la Catedral de México .
- Hernando Franco (1532-85). Maestro de capilla de la Catedral de México.
- Juan de Lienas. Compositor novohispano de finales del siglo XVI.
- Pedro Bermúdez. Maestro de capilla de la Catedral de Puebla durante la primera década del siglo XVII.
- Bernardo de Peralta y Escudero. Compositor de obras polifónicas de la Catedral de Puebla.
- Juan Gutiérrez de Padilla. (Maestro de Capilla entre 1629 y 1664). Compositor mexicano más importante del siglo XVII.
- Francisco López y Capillas. Puebla. Segunda mitad del siglo XVII.
- Miguel Matheo de Dallo y Lana. Puebla.
- Juan Navarro. Monje franciscano. Catedral de Morelia, Convento de Santa Rosa de María. Valladolid.
- Antonio de Salazar. Maestro de capilla de Puebla y la Catedral de México entre 1688 y 1715.
- Ignacio de Jerusalem y Stella. Compositor italiano. Maestro de capilla de la Catedral de México de los años 1749 al 1769.
- Matheo Tollis de la Roca. Sucesor de Ignacio de Jerusalem.
- Manuel de Sumaya (Zumaya). Compositor de la segunda ópera conocida del Nuevo Mundo, Maestro de capilla de la Catedral de México.
- José de Torres. Maestro de capilla de la Catedral de México.
- José Aldana. (1758-1810). Compositor más importante de la segunda mitad del siglo XVIII en la Nueva España.
- Manuel Arenzana. Maestro de capilla de Puebla en los principios del siglo XIX. Estilo musical con las nuevas tendencias europeas de la época.

2.1.2 Aspectos biográficos.

Manuel de Sumaya (Ciudad de México, 1678 — Oaxaca, 1755), fue un compositor, organista y director de coro mexicano, que suele ser considerado el representante más prolijo del barroco musical en el continente americano.

Organista, compositor y director de coro, fue maestro de capilla de la Catedral de México desde 1715, en sustitución de Antonio de Salazar. Años más tarde pasó a la Catedral de Oaxaca, donde ocupó igualmente el magisterio de la capilla musical.

Manuel de Sumaya siendo considerado ya en el siglo XVIII como uno de los grandes valores de México, compositor dueño de gran talento y sensibilidad exquisita cuya formación de músico y de hombre de iglesia se desarrolla en la Catedral de México.

En 1708 Sumaya solicitó el puesto de Caoellán. Fue examinado por Antonio de Salazar y Manuel Barcena. En el mismo año fue nombrado segundo organista; sus deberes incluían la enseñanza del contrapunto. También se presentó por primera vez *El Rodrigo*, para la cual Sumaya escribió la música, aunque no sabemos qué tipo de obra era sólo se describe como un drama. Sumaya, siendo discípulo de Salazar y uno de los introductores del italianismo en la Colonia, disfruta de fama como autor de dos de los primeros dramas líricos creados en América; “*La Partenope*” en 1711 siendo la primer ópera mexicana que desgraciadamente se perdió y fue basada sobre el libreto de Silvio Stampiglia que aún se conserva. Sumaya manejó un estilo concertante a la manera de Corelli o Vivaldi, se hace patente en sus exaltadas cantatas para voz y acompañamiento orquestal, con un libreto que luego utilizaría en 1730 Georg Friedrich Händel para una ópera del mismo nombre.

Compuso numerosas lamentaciones, villancicos, himnos, salmos y otras obras religiosas. Su redescubrimiento se debe en buena parte a la obra musicológica de Robert Stevenson y Aurelio Tello, en la segunda mitad del siglo XX, con lo cual se han editado y grabado muchas de sus obras.

2.1.3. Análisis de la obra

“Como aunque culpa” es una obra que consta de dos partes: Recitativo y Aria da capo. El recitativo tiene inflexiones libres que apoyan a la voz, que van modulando de Fa mayor a Do mayor, que es la tonalidad del aria. Y su estructura se describe en el siguiente cuadro.

Compás	Sección	Región tonal	
1 – 13	Recitativo	F - C	
14 - 17	ARIA	Introducción instrumental	Tónica
17 - 28		A (2ª vez Fin)	Tónica
28 - 31		Puente instrumental	Dominante
32 - 39		B (D.C.)	Dominante

2.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

Como aunque culpa es una obra donde la dicción tiene que ser clara puesto que esta en español, empezando un recitativo el cual siempre tiene que ser muy hablado pero si perder lo cantabile y muy expresivo sin perder la intención de lo que se esta diciendo.

En el aria deben de conservarse muy bien las frases apoyándose lo más posible en respiraciones largas para no perder la intención de las palabras y marcar bien el primer acento de cada cuatro en las coloraturas para no perder el pulso ni la afinación de las mismas, haciendo crescendos y decrescendos en la voz para lucir las agilidades en la misma.

2.2. QUAE EST ISTA – Ortiz de Zárate

2.2.1. Marco histórico

La música del virreinato tuvo las siguientes características generales:

Las voces

Los villancicos están escritos para Coro y solistas, ejemplo: para Coro, Dos coros, Tres coros, Solo y tutti, Area a solo, Area sola, Cantada a solo, Cantada a sola, Tonada a sola, Arieta a sola, y también Recitado y Area o solo con violines en relación a una festividad, obras para una voz que pueden usarse en varias partes como Area a 4 voces etc...

Los instrumentos

Los instrumentos requeridos en la ejecución de villancicos, cantadas y obras similares, son: flauta, oboe, fagot (ordinario y fagotito), corno, trompeta, timbales, arpa, órgano, violines primeros y segundos, viola y contrabajo, cello, clarinetes apareciendo por el siglo XIX trombones mejor conocidos como sacabuches.

El Cromatismo

El cromatismo no fue un recurso frecuentemente usado, de vez en cuando se puede encontrar pasajes cromáticos del bajo, de casi dos octavas, ejemplo: en si ya aquella nave y en el llanto de Pedro absolutamente.

Los movimientos: forma

Los villancicos con acompañamiento orquestal tienen cinco movimientos. Los estribillos son los más extensos, los estribillos muestran varias formas: a) ternaria (ABA), la segunda A Da capo o escrita, b) binaria (AA), reminiscente de la forma tipo Suite, y c) Rondo.

Las coplas generalmente tiene solo una sección en la que la misma música repite hasta 12 veces con diferentes textos.

2.2.2. Aspectos biográficos

Ortiz de Zarate (1680-1753). Es otro de los compositores cuya identidad es incierta. En los manuscritos de su obra su apellido aparece solo una vez. El tratamiento de la voz y el manejo de los instrumentos muestran a un compositor experimentado, cuyas obras debieron haber sido escuchadas en otros lugares. Bernal Jiménez menciona “Escuchar dos sacristanes”, un villancico incompleto de Morelia a cuatro voces, violines y cornos fechado en 1779. Entre sus obras conocidas como Ortiz de Zarate se encuentran “Ya Murió mi Redentor” y “Quae est ista”.

Según el investigador Jaime González Quiñones, quien publicó Quae est ista en su publicación en su libro villancicos y Cantatas Mexicanos del siglo XVIII, el manuscrito procede de la Catedral de Guadalajara, por lo tanto podría haber sido compuesta por Vicente Ortiz de Zarate, pero Gabriel Pareyón, en su documentado artículo sobre la música de esta catedral, no consigna ninguna obra con este título de las tres de este maestro que se guardan en dicho recinto. González Quiñones describe el número de partes (seis papeles sueltos) y las características de los manuscritos, pero asigna la autoría a Ortiz de Zarate, un músico de Valladolid de Michoacán (Morelia).

En la historia del virreinato se mencionan dos músicos tanto Vicente como Ignacio no se sabe si es la misma persona solo coincide por Ortiz de Zarate.

La maestra Evguenia Roubina menciona en su investigación “La historia verdadera de Ortiz el músico”, el Sr. Bernal Díaz el Castillo como “Ortiz el músico”, soldado de Cortez y como uno de los primeros músicos que llegaron a la Nueva España y que fundó una escuela de música y danza, impartiendo la enseñanza musical, construcción de instrumentos pero no hay datos que coincidan con el Ortiz que compuso Quae est ista.

2.2.3. Análisis de la obra

“Quae est ista” es un Aria de capo en Re mayor, que tiene una introducción y coda instrumental largas. Musicalmente ambas secciones son contrastantes: “A” tiene un tempo allegro y está en 4/4; mientras que “B” es un poco más lenta en 3/4. Su análisis estructural se desglosa en el siguiente cuadro.

Compás	Sección	Región tonal
1 – 17	Introducción instrumental	D (Tónica)
18 – 94	A	D (Tónica)
94 - 101	Sección instrumental (1ª Vez Puente) (2ª vez Coda)	D (Tónica)
102 – 128	B (D.C.)	G (Subdominante)

El final de la sección “A”, va coronada con una cadenza no escrita, tanto la primera vez como la repetición.

2.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.

En el aria Quae est ista deben de ser muy claras las coloraturas, sugiero que se estudien con metrónomo desde 70 la negra hasta llegar a la velocidad lo más conveniente para el cantante y respetando sobre todo el aria apoyado de un piano, primero se debe acentuar cada primero de cada cuatro, luego cada ocho para no perder el pulso de cada frase y ligaduras. Ligar mucho cuando se va arpegiando, llegando a notas agudas sobre todo al La6 para que no se corte la voz o se vuelva metálica en los agudos.

Las coloraturas deben ser muy claras y precisas, teniendo cuidado con los saltos conservando una sola respiración, elevando muy bien el paladar hacia arriba como manteniendo la laringe abajo para que gire la voz hacia arriba.

3. Motete

3.1. EXULTATE JUBILATE - W. A. Mozart

3.1.1 Marco histórico (Clasicismo)

Las fechas del **periodo clásico** de la música occidental son generalmente aceptados aproximadamente entre 1750 a 1820. Sin embargo, el término “*música clásica*” se utiliza coloquialmente para describir una variedad de estilos de música occidental desde el siglo IX hasta el presente, y especialmente desde el siglo XVI o XVII hasta el XIX. Pero solo se comentará sobre el período específico desde 1750 hasta 1825.

El período clásico se sitúa entre el barroco y el período romántico. Los compositores más conocidos de este periodo son Joseph Haydn (1732 -1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791) y Ludwig van Beethoven(1770 – 1827); otros nombres notables incluyen a Luigi Boccherini (1743 – 1805), Mauro Giuliani(1781 – 1829), Fernando Sor (1778- 1839), Muzio Clementi(1752 – 1832), Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), y Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787). Beethoven es también considerado a veces, ya sea como compositor romántico o un compositor que formaba parte de la transición al Romanticismo, Franz Schubert (1797 – 1828) es también algo de una figura de transición, así como Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), Luigi Cherubini (1760 – 1842) y Carl Maria von Weber (1786 – 1826). El término se refiere a veces como la era de *Classico* o *Clasicismo vienés* (alemán: *Wiener Klassik*), ya que Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven trabajaron alguna vez en Viena.

A mediados del siglo XVIII, Europa comenzó a moverse hacia un nuevo estilo en la arquitectura, la literatura y las artes, generalmente conocido como el clasicismo, que trata de emular los ideales de la antigüedad clásica y en especial los de la Grecia clásica. Aunque todavía estrechamente ligado a la cultura de la corte y el absolutismo, con su énfasis en la formalidad, el orden y la jerarquía, el nuevo estilo fue también un purificador y un estilo que favorece las divisiones claras entre las partes, los contrastes y los colores brillantes y simplicidad y no complejidad. El notable desarrollo de las ideas en la "filosofía natural" se había establecido en la conciencia pública con la física de Newton (1642 – 1727) tomado como un paradigma: las estructuras deben estar bien fundada en los axiomas³⁵ y ser a la vez bien articulada y ordenada. Este gusto por la claridad estructural se abrió camino en el mundo de la música, alejándose de la polifonía de la época barroca, hacia un estilo en que una melodía subordinada a una armonía dio un combinado llamado homofonía. Esto significaba que el juego de voces, incluso si interrumpe la fluidez melódica de una sola parte, se convirtió en una característica mucho más frecuente de la música. Esto, a su vez, hizo la estructura tonal de las obras más audible.

El nuevo estilo también fue impulsado por los cambios en el orden económico y en la estructura social. A lo largo del siglo XVIII, la nobleza se convirtió en el principal

³⁵ En la lógica tradicional, un axioma o postulado es una proposición que no se ha demostrado, ni ha demostrado, pero considera que sea evidente por sí mismo, o sujeto a la decisión necesaria.. Por lo tanto, su verdad se da por sentada, y sirve como punto de partida para deducir e inferir otras verdades (teoría dependiente).

mecenas de la música instrumental, y hubo un aumento en el gusto del público para la ópera cómica. Esto llevó a cambios en la forma de hacer música, el más importante de las cuales fue el paso a la norma grupos instrumentales y la pérdida de la importancia del continuo (el relleno armónico bajo la música, a menudo interpretado por varios instrumentos). Una forma de la disminución del continuo y sus acordes figurados es examinar la decadencia del *obbligato*, es decir, una parte instrumental obligatorio en una obra de música de cámara. En el mundo barroco, los instrumentos adicionales podrían ser opcionalmente añadidos al continuo, en el mundo clásico, todas las partes se observaron en concreto, aunque no siempre *simbolizada*, como cuestión de rutina, por lo que la palabra "obbligato" se convirtió en redundantes. En 1800, el término fue prácticamente extinguido.

Los cambios en la situación económica también tuvieron el efecto de alterar el equilibrio de la disponibilidad y la calidad de los músicos. Mientras que en el barroco tardío, un compositor importante tendría la gama de los recursos musicales de un pueblo, al recurrir a las fuerzas disponibles, en un pabellón de caza eran más pequeños y más fijo en su nivel de habilidad. Este fue un incentivo para los compositores, en primer lugar fácil de jugar, y en el caso de un virtuoso grupo de músicos, un estímulo para la escritura espectacular, piezas propias para determinados instrumentos, como en el caso de la orquesta de Mannheim. Además, el apetito de un suministro continuo de nueva música, heredadas del barroco, significaba que las obras tenían que ser realizables con apenas un ensayo. De hecho, incluso después de 1790 Mozart escribe sobre "el ensayo", con la implicación de que sus conciertos que sólo tienen uno.

La textura polifónica ya no era el objetivo principal de la música (excepto la sección de desarrollo), sino una sola línea melódica con acompañamiento, hubo mayor énfasis en la notación que la línea de la dinámica³⁶ y el fraseo. La simplificación de la textura de los detalles instrumentales, se hizo más importante, y también el uso de ritmos característicos, tales como la atención con fanfarrias para conseguir la apertura, el ritmo de marcha fúnebre, o el género minué, es más importante en el establecimiento y la unificación del tono de un solo movimiento .

Formas como el concierto y la sonata se define en mayor medida y teniendo en cuenta las normas más específicas, mientras que la sinfonía fue creada en este período (lo que es popularmente atribuida a Joseph Haydn). El *concerto grosso* (un concierto para más de un músico) comenzó a ser sustituido por el *concierto en solitario* (un concierto con un solo solista), por lo que comenzaron a dar mayor importancia a la capacidad del solista particular para "presumir". Hubo, por supuesto, algunos *concierto grossos* que quedaban, el más famoso de los cuales es la Sinfonía Concertante de Mozart para Violín y Viola en Mi bemol mayor.

La música clásica tiene un encendedor, de textura más clara de la música barroca y es menos compleja. Es principalmente homofónica (pero el contrapunto es de ninguna

³⁶ En la música, la dinámica se refiere normalmente al volumen de un sonido o nota, pero también puede referirse a cualquier aspecto de la ejecución de una determinada pieza, ya sea de estilo (staccato, legato, etc) o funcionales (velocidad).

manera olvidado, sobre todo después en el período). Variedad y el contraste dentro de una pieza se hizo más pronunciada que antes. Variedad de llaves, melodías, ritmos y dinámicas (utilizando crescendo, diminuendo y sforzando), junto con los frecuentes cambios de humor y el timbre eran más comunes en la época clásica de lo que habían estado en el barroco. Las melodías tienden a ser más cortas que los de la música barroca, con claras frases y cadencias claramente marcadas. La Orquesta aumento de tamaño y alcance, el continuo clave cayó en desuso, y el viento de madera se convirtió en una sección independiente. Como un instrumento solista, el clavecín fue sustituido por el pianoforte. A principios de la música del piano fue la luz en la textura, a menudo con el acompañamiento Bajo de Alberti³⁷, pero más tarde se hicieron más ricos, más sonoro y más potente.

Se concedió importancia a la música instrumental - los tipos principales fueron la sonata, trío, cuarteto de cuerda, sinfonía, concierto, serenata y divertimento. La forma sonata desarrolló y se convirtió en la forma más importante. Se utilizó para construir el primer movimiento de la mayoría de obras de gran escala, pero también de otros movimientos y piezas únicas tales como las Oberturas.

³⁷ Bajo de Alberti es un tipo especial de acompañamiento en la música, a menudo utilizada en la época clásica, a veces la época romántica. El nombre fue tomado posteriormente recordando a Domenico Alberti (1710–1740), quien lo utilizó ampliamente, aunque no fue el primero en utilizarlo. El Bajo de Alberti es una especie de cuerda rota o acompañamiento de arpeggios, donde las notas de la cuerda se presentan en el orden más bajo, medio alto, más alto.

3.1.2 Aspectos biográficos

Wolfgang Amadeus Mozart, cuyo nombre completo era **Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart**, (Salzburgo, Austria; 27 de enero de 1756 – Viena, Austria; 5 de diciembre de 1791), fue un compositor y pianista austriaco, maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia.

La obra mozartiana abarca todos los géneros musicales de su época y alcanza más de seiscientas creaciones, en su mayoría reconocidas como obras maestras de la música sinfónica, concertante, de cámara, para piano, operística y coral, logrando una popularidad y difusión universales.

En su niñez más temprana en Salzburgo, Mozart mostró una capacidad prodigiosa en el dominio de instrumentos de teclado y del violín. Con tan solo cinco años ya componía obras musicales y sus interpretaciones eran del aprecio de la aristocracia y realeza europea, a los seis años tocaba con destreza el clavecín y el violín. Podía leer música a primera vista, tenía una memoria prodigiosa y una inagotable capacidad para improvisar frases musicales.

Leopold componía y daba clases de música. Después del nacimiento de Wolfgang abandonó todo, salvo las tareas propias de su cargo, para dedicarse de manera exclusiva a la formación de su hijo. Fue exigente como padre y como profesor y en todo momento estuvo al tanto de la formación de Wolfgang, para guiarlo como hombre y como artista.



Imagen descargada de: http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart, Retrato de Wolfgang Amadeus Mozart pintado por encargo de



Imagen descargada de: <http://files.nireblog.com/blogs1/diego->

Realizando diversas giras por Alemania, Francia, Inglaterra e Italia sorprendiendo a todos cuanto a él lo escuchaban por su gran talento. En 1773 en unos de sus viajes a Italia compuso para el castrato Venanzio Rauzzini el motete “Exultate, Jubilate “ K. 165.



Imagen descargada de: <http://g.sheetmusicplus.com/Look-Inside/covers/1024108.jpg>

Ya enero de 1781, se estrenó en Múnich la ópera *Idomeneo, re di Creta* (KV 366) de Mozart con un «considerable éxito» y en marzo, el compositor fue llamado a Viena, donde su patrón el arzobispo Colloredo acudió a las celebraciones del acceso al trono austriaco de José II de Habsburgo como emperador teniendo varios enfrentamientos con Mozart yéndose a vivir a la ciudad de Viena, su padre Leopold trató de convencerlo para tener una reconciliación con el arzobispo misma que Mozart defendió su postura de no volver y renunciando a su puesto decidiendo quedarse en Viena por las buenas oportunidades que se le presentaban como intérprete y compositor de manera independiente.

La nueva carrera de Mozart en Viena tuvo un buen comienzo. A menudo realizaba interpretaciones como pianista, destacando en una competición ante el Emperador con Muzio Clementi el 24 de diciembre de 1781 y pronto se «consolidó como el mejor intérprete de teclado de Viena». También prosperó como compositor y en 1782 completó la ópera *El rapto en el serrallo* (*Die Entführung aus dem Serail*, KV 384), que fue estrenada el 16 de julio de ese mismo año, obteniendo una enorme aclamación y que dio inicio al género operístico conocido como *singspiel* u ópera alemana, en un momento en que el italiano era el idioma «oficial» para la ópera. Esta ópera le dio a Mozart el mayor éxito teatral que conocería en vida.

El 4 de agosto de 1782, sin el consentimiento paterno, Wolfgang Amadeus y Constanze se casaron en Viena. Para celebrar la unión y para calmar a su padre, Mozart compuso la inconclusa *Gran misa en do menor* (KV 427). Tuvieron seis hijos de los cuales sólo dos sobrevivieron, Karl Thomas y Franz Xaver Wolfgang.

Durante los años 1782 y 1783 conoció profundamente la obra de Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach a través del barón Gottfried Van Swieten, un coleccionista y aficionado musical que tenía en su poder una biblioteca con gran cantidad de obras de compositores barrocos. Entre las obras que estudió se encontraban los oratorios de Händel y *El clave bien temperado* de Bach. Mozart asimiló los modos de composición de ambos, fusionándolo con el propio, dando a la mayoría de las obras de este período un toque contrapuntístico, apreciable en las transcripciones que hizo de algunas fugas de *El clave bien temperado* KV 405, las fugas para piano KV 394, KV 401 y KV 426 (esta última

transcrita luego para cuerdas con el número de catálogo KV 546). Pero, sobre todo, se puede apreciar la influencia de Händel y Bach en los pasajes de fuga de *La flauta mágica* y el final de la *Sinfonía Júpiter*. El estudio de estos autores fue para Mozart tan importante que llegó a realizar arreglos para obras como *El Mesías* (KV 572) o *Alexander's Feast* (KV 591), ambos oratorios de Händel.

Mozart conoció a Joseph Haydn en Viena y los dos compositores se hicieron grandes amigos. Cuando Haydn visitaba Viena, en ocasiones interpretaban juntos en un cuarteto de cuerdas improvisado. Los seis cuartetos de Mozart dedicados a Haydn (KV 387, KV 421, KV 428, KV 458, KV 464 y KV 465) datan del período de 1782 a 1785 y suponen una respuesta cuidadosamente considerada a los *Cuartetos de cuerda rusos* Opus 33 que Haydn había compuesto en 1781. Al oírlos, Haydn permaneció en pie como signo de respeto hacia Mozart y, según recordó más tarde su hermana, dijo a Leopold sobre Wolfgang: «Le digo a usted ante Dios, y como un hombre honesto, que su hijo es el mayor compositor conocido por mí en persona y por reputación, tiene gusto y, además, la mayor habilidad para la composición». Desde 1782 hasta 1785, Mozart organizó conciertos en los que realizaba interpretaciones como solista, presentando tres o cuatro nuevos conciertos para piano en cada estación.

El 14 de diciembre de 1784, Mozart se convirtió en francmasón y fue admitido por la logia *Zur Wohltätigkeit*. La francmasonería jugó un papel importante en el resto de la vida del compositor, ya que acudió a muchas reuniones, muchos de sus amigos eran masones y en varias ocasiones compuso música masónica.



Imagen
descargada
de: "http://es.wik
ipedia.org/wiki/
Wolfgang_Amad
eus_Mozart,
Libreto del
estreno de *Las*

A pesar del gran éxito obtenido con *El rapto en el serrallo* en 1782, Mozart compuso poca literatura operística en los siguientes 4 años, produciendo únicamente dos obras inconclusas (*L'oca del Cairo*, KV 422, y *Lo sposo deluso*, KV 430) y la comedia en un acto *Der Schauspieldirektor* (KV 486). Se centró fundamentalmente en su carrera como pianista solista y como compositor de conciertos. Sin embargo, alrededor de 1785, Mozart abandonó la composición de obras para teclado y comenzó su famosa colaboración operística con el libretista Lorenzo da Ponte.

En 1786 tuvo lugar en Viena el exitoso estreno de la ópera *Las bodas de Figaro* (KV 492), basada en la obra homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais y que no estuvo exenta de polémica debido a su contenido político. Sin embargo, Mozart y Da Ponte se las arreglaron para excluir de ésta todo aquello que pudiese «poner nerviosas» a las autoridades vienesas y logró pasar la censura. Su recepción en Praga más tarde en el mismo año fue aún más cálida y esto condujo a una segunda colaboración con Da Ponte: la ópera *Don Giovanni* (KV 527), que fue estrenada en Praga en octubre de 1787 con un rotundo éxito, al igual que sucedió en su estreno en Viena en 1788. Las dos óperas se encuentran dentro de las obras más importantes de Mozart y son básicas en el repertorio operístico actual, aunque en sus estrenos su complejidad musical causara dificultades tanto para los oyentes como para los intérpretes.

El padre del compositor, Leopold, no pudo ser testigo de estos acontecimientos, ya que había fallecido el 28 de mayo de 1787. Esto sumió al hijo en una gran aflicción, ya que su padre había sido su mejor consejero y amigo (hecho documentado en la numerosa correspondencia entre ambos).

En diciembre de 1787, Mozart finalmente obtuvo un puesto estable bajo el patrocinio aristocrático. El emperador José II lo designó como su «compositor de cámara» (*Kammermusicus*), un puesto que había quedado vacante el mes anterior tras la muerte de Christoph Willibald Gluck.

En 1787, el joven Ludwig van Beethoven pasó dos semanas en Viena, esperando estudiar con Mozart. Los documentos existentes sobre este encuentro son contradictorios y existen al menos tres hipótesis en vigor: que Mozart oyó la interpretación de Beethoven y lo elogió, que Mozart rechazó a Beethoven como estudiante, y que nunca se llegaron a encontrar.



Imagen
descargada de:
"http://es.wikiped
ia.org/wiki/Wol
fgang_Amadeus_
Mozart

Hacia el final de la década de 1780, la situación económica de Mozart empeoró. Alrededor de 1786 dejó de aparecer frecuentemente en conciertos públicos, por lo que sus ingresos se redujeron. Esa época fue de grandes dificultades para todos los músicos de Viena a causa de la guerra entre Austria y Turquía y que el nivel de prosperidad y estatus económico de la aristocracia, que los financiaba, se había reducido.

A mediados de 1788, Mozart y su familia se trasladaron desde el centro de Viena a un alojamiento más barato en el barrio periférico de Alsergrund por la falta de conciertos. Las principales obras de este periodo incluyen las tres últimas sinfonías (*n.º 39 en mi bemol mayor*, KV 543, *n.º 40 en sol menor*, KV 550, y *n.º 41 en re mayor*, KV 551 *Júpiter*), todas ellas de 1788, y la última de las tres óperas escritas en colaboración con Da Ponte, *Così fan tutte* (KV 588), estrenada en 1790. Aproximadamente en esa época, Mozart realizó una serie de largos viajes con la esperanza de incrementar sus ingresos: a Leipzig, Dresde y Berlín en la primavera de 1789 y a Francfort, Mannheim y otras ciudades alemanas en 1790. Estos viajes sólo produjeron éxitos aislados y no mitigaron los sufrimientos económicos de la familia.

En el último año de vida de Mozart, 1791, fue, hasta su enfermedad final, un tiempo de gran productividad y, en cierto sentido, un tiempo de recuperación personal. Realizó numerosas composiciones, incluyendo algunos de sus trabajos más admirados: la ópera *La flauta mágica* (*Die Zauberflöte*, KV 620), el último concierto para piano y orquesta (*n.º 27 en si bemol mayor*, KV 595), el *Concierto para clarinete en la mayor* KV 622, el último de su gran serie de quintetos de cuerda (KV 614 en mi bemol mayor), el motete *Ave verum corpus* KV 618 y el inacabado *Réquiem en re menor* KV 626.

En marzo de 1791, Mozart ofreció en Viena uno de sus últimos conciertos públicos; tocó el concierto para piano y orquesta KV 595. Su último hijo, Franz Xaver, nació el 26 de julio.

La salud del compositor empezó a declinar y su concentración disminuía. Mozart se sintió enfermo durante su estancia en Praga el 6 de septiembre durante el estreno de su ópera *La clemencia di Tito* (KV 621), compuesta en ese año como un encargo para los festejos de la coronación de Leopoldo II como emperador. La obra fue acogida con frialdad por el público. Al regresar a Viena, Mozart se puso a trabajar en el *Réquiem* y preparó, en compañía del empresario teatral y cantante Emanuel Schikaneder, los ensayos de la *La flauta mágica*. Ésta se estrenó con enorme éxito el 30 de septiembre, con el propio Mozart como director. Por entonces Mozart escribió el *Concierto en la mayor para clarinete* (KV 622), compuesto para el clarinetista Anton Stadler. En octubre su salud empeoró; caminaba con su esposa por el Prater cuando de pronto se sentó en un banco y muy agitado comentó a Constanze que alguien lo había envenenado. El 20 de noviembre la enfermedad se intensificó y cayó postrado en cama, sufriendo hinchazón, dolores y vómitos.

A las doce y cincuenta y cinco minutos de la madrugada, Mozart falleció en Viena a la edad de 35 años, 10 meses y 8 días, y su funeral tuvo lugar en la Catedral de San Esteban (donde anteriormente se había casado con Constanze), el día 6 de diciembre. Fue amortajado según el ritual masónico (manto negro con capucha). Fue enterrado al anochecer, siendo trasladado el féretro en coche de caballos hasta el cementerio de St. Marx en Viena, en el que recibió sepultura en una tumba comunitaria simple (no en una fosa común). La escasa afluencia de público al entierro de Mozart no reflejó su categoría como compositor, ya que los funerales y conciertos en Viena y Praga contaban con mucha afluencia. Ciertamente, en el período inmediatamente posterior a su muerte la reputación de Mozart se incrementó considerablemente. Dado que Wolfgang Amadeus Mozart tuvo una vida dramática en muchos sentidos, incluyendo su extraordinaria carrera como niño

prodigio, sus luchas para alcanzar la independencia personal y desarrollar su carrera, sus problemas financieros y su muerte algo misteriosa mientras intentaba terminar su *Réquiem*; numerosos artistas han encontrado en Mozart una fuente de inspiración para sus obras. Tales trabajos han incluido novelas, óperas, películas (entre las que destaca *Amadeus* de Miloš Forman) y juegos. También se ha usado su imagen en la acuñación de monedas o en la emisión de sellos postales, en muchos casos con motivo de los aniversarios de su nacimiento o fallecimiento.

3.1.3. Análisis de la obra

“Exultate Jubilate” KV 165, es un motete en cuatro movimientos, en donde a excepción del recitativo que es forma libre, todos están escritos en forma binaria AB con sus variantes. Los movimientos y su cuadro estructural de cada uno se presentan a continuación.

- Allegro: Exultate... (Fa mayor)

Compás	Sección	Región tonal
1 – 20	Introducción instrumental	Tónica
21 – 33	A	Tónica
33 – 35	Puente instrumental	Tónica
36 – 65	B	Tónica
65 – 70	Puente instrumental	Dominante
71 – 83	A'	Dominante
83 – 85	Puente instrumental	Tónica
86 – 119	B'	Dominante
119 – 122	Puente instrumental	Tónica
123 – 124	Cadenza	Tónica
124 – 129	Coda instrumental	Tónica

- Recitativo: Fulget amica dies...

Compás	Sección	Inflexiones armónicas
1 - 12	A	A, C, D, D7, G, B, e, D, d7, G, A7, A, D.

- Andante: Tu virginum... (La Mayor)

Compás	Sección	Región tonal
1 – 22	Introducción instrumental	Tónica
23 – 38	A	Tónica
39 – 52	B	Dominante
53 – 59	Puente instrumental	Tónica
60 – 78	A'	Dominante
79 – 101	B'	Tónica
102 – 104	Puente instrumental	Tónica
105 – 113	Coda instrumental	Tónica
113 – 114	Puente instrumental y modulante hacia el siguiente movimiento (Aleluja).	A, a, C7, C, e...

- Molto allegro: Aleluya... (Fa Mayor)

Compás	Sección	Región tonal
1 – 8	Introducción Instrumental	Tónica
9 – 85	A	Tónica
86 – 94	Puente instrumental	Dominante
95 – 126	B	Dominante
127 – 133	Puente instrumental	Tónica
134 – 154	Coda vocal	Tónica
155 – 159	Coda instrumental	Tónica

3.1.4. Sugerencias Técnicas e interpretativas

El motete Exultate Jubilate es una obra vocal de gran dificultad, En el allegro debe de estudiarse de una forma lenta las coloraturas por grupos de cuatro y luego de ocho con metrónomo la negra a 70 hasta llegar a la velocidad de la pieza, no pesar las coloraturas porque sería más difícil cantarlas a la velocidad que se pide y tampoco cantarlas tan rápido para que se distingan todas en su lugar esto a partir del compás 55, se debe de respirar amplio para conservar las frases completas y dividir el segundo grupo de coloraturas en tres frases a partir del compás 98 ya que se acentúan más fácil y son más entendibles. (Ver ejemplo)

Ejemplo 1³⁸:



Tener cuidado con el mordente superior e inferior de las coloraturas puesto que si no se estudia bien se pueden embarrar y no sonar claras, de igual manera estudiarlas por frases sin perder los acentos por cada ocho y ser muy perseverante hasta que salgan fluidas. (ver ejemplo)

³⁸ Ejemplo 1 y 2.- Imágenes escaneadas de la partitura: W.A. Mozart; EXULTATE JUBILATE KV 165 (158^a); Ed. Bärenreiter-Verlag Kart Vötterle GMBH & Co. KG, Germany 2002.

Ejemplo 2:

Musical score for Example 2, measures 98-101. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 98-100) features a vocal line with a dotted line above it, indicating a long note or breath. The piano accompaniment includes a bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. The second system (measures 101-102) continues the vocal line with a dotted line and the piano accompaniment with chords and eighth notes. The lyrics 'ni' are written below the vocal line in the second system.

En el segundo movimiento el recitativo *Fulget amica dies*, debe de ser muy clara la dicción sin perder el énfasis en los acentos, muy hablado y siempre hacia delante debe ser progresivo.

En el tercer movimiento *Tu virginum corona* deben ser muy claras los octavos con puntillo y 16avos, así como las ligaduras de fraseo y acentuar las apoyaturas de paso. Conservar respiraciones largas para enfatizar y no se escuchen cortadas las frases ni la interpretación, apoyarse mucho en el piano ya que en un 80% la armonía apoya a la voz.

En el cuarto movimiento *Alleluja* las coloraturas del compás 51 deben de estudiarse en dos frases para darle la acentuación precisa y no se escuchen embarradas, así como también en el compás 102 en estudiar en tres frases para que los acentos sean precisos. Todo tipo de coloraturas deben de estudiarse de lento con metrónomo hasta la velocidad indicada en la pieza. (Ver ejemplo):

Ejemplo 3:

Musical score for Example 3, measures 51-52. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 51-52) features a vocal line with the lyrics 'al - le - lu - ja' written below it. The piano accompaniment includes a bass line with eighth notes and a treble line with chords and eighth notes. The second system (measures 51-52) continues the vocal line and the piano accompaniment with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second system.

4. Himnos

4.1 OH CREACIONES DEL SEÑOR

4.1.1 Marco histórico

Desde los principios de la historia ha habido un canto sagrado. Los salvajes con sus canticos rústicos expresaban su relación con la divinidad adorando ellos a la naturaleza ejemplo: el sol, la luna, el agua etc...Al aparecer la institución de la iglesia como tal, los cantos serían dirigidos a su Señor y Dios. En este proceso se conoce que hubieron cantos o himnos paganos que se dirigían a los dioses griegos y romanos, esto cambio en el pueblo hebreo al ser u pueblo monoteísta creyendo en un solo Dios tanto en el antiguo testamento ejemplos: Liberación del pueblo de la esclavitud de Egipto (Exodo 15) y el rey David en sus famosos ³⁹salmos haciendo una exaltación a Jehová; así como en el nuevo testamento ejemplo: el canto de María, madre de Jesús (Lucas 1:46-55) que se le conoce como el ⁴⁰magnificat, estos himnos se cantan todavía en la Iglesia Católica Romana y algunas otras. El himno en los primeros siglos de la iglesia primitiva su desarrollo fue lento pero Ambrosio estableció firmemente la costumbre de cantar himnos en su iglesia de Milán melodías sencillas y fáciles de cantar tanto hombres y mujeres, así con Gregorio obispo de Roma empieza el himno medieval latino cantando con sencillez y rigor en la música litúrgica, sin acompañamiento musical. En la Reforma Martín Lutero impulso los himnos agregándole melodías populares a los salmos para que sus feligreses pudieran aprenderse los himnos que él componía ejemplo: “Castillo, fuerte es nuestro Dios” basado en el salmo 46 y es el himno lema de muchas iglesias en nuestro tiempos. A Martín Lutero se le conoce como el padre de la himnología congregacional y el recopilador del primer libro de himnos que contenía ocho siendo cuatro de su autoría en Wittenberg, Alemania, en 1524, desde ese entonces los himnos se deben de cantar en el idioma del país donde se entonen, donde concodaba con Juan Calvino en la importancia del canto congregacional en la lengua del pueblo, así Calvino argumentaba que los cánticos en latín distraían al pueblo mientras que los salmos en francés era una buena aportación, no le gustaba el acompañamiento musical a los cantos porque decía ... “*La música, con su poder engañoso, debía ponerse al servicio del texto y de la Palabra, ilustrarlos y no perjudicar su comprensión*”... Otra aportación de la Reforma por las necesidades de impresión de himnarios se metrificaron los himnos en estrofas y coro donde un solista cantaba dos líneas de la primera estrofa y la congregación las imitaba así consecutivamente todo el himno.

Continuando con el contexto de los himnos otros escritores tendían a ⁴¹parafrasear textos bíblicos, especialmente los salmos; Isaac Watts seguía con esta tradición, pero también se le atribuye haber escrito el primer himno en inglés que no era una paráfrasis directa de las Escrituras. Isaac Watts (1674-1748), cuyo padre era un anciano de una congregación disidente, se quejó a los 16 años, que cuando se les permite sólo a cantar salmos, a los fieles ni siquiera podía cantar a su Señor, Cristo Jesús. Su padre lo invitó a ver qué podía hacer al

³⁹ Libro de canticos que forma parte de la Biblia y son 150 salmos.

⁴⁰ Canto de María hacia a Dios en forma de agradecimiento.

⁴¹ Es traducir de forma exacta alguna cosa o algún otro texto sin perder la esencia y el sentido del texto original.

respecto, y el resultado fue el primer himno Watts: «He aquí las glorias del Cordero." Ya no se encuentran en himnos de hoy, el himno tiene ocho estrofas en metro común, y se basa en ⁴²Apocalipsis 5:6, 8, 9, 10, 12.

Basándose en gran medida de las Escrituras, Watts escribió textos medidos basado en pasajes del Nuevo Testamento que trajeron la fe cristiana en las canciones de la iglesia. Isaac Watts ha sido llamado "el padre de la himnología Inglés", pero Erik Routley lo ve más como "el libertador de himnos en Inglés", tuvo mucha influencia en sus fieles más allá de cantar los salmos del Antiguo Testamento animaba a las congregaciones con sus letras. Con esta influencia los escritores posteriores tuvieron más libertad, incluyendo la ⁴³alegoría y la ⁴⁴metáfora en sus textos.



Imagen tomada de: <http://recursosparacristianos.blogspot.com/2009/01/descarga-himnario-iep-desde-el-251-al.html>

Charles Wesley introdujo la ⁴⁵teología en los himnos , no sólo en las iglesias metodistas en la mayoría de las iglesias protestantes. Él desarrolló un nuevo enfoque en los himnos: al expresar los sentimientos personales de uno en la relación con Dios. La contribución de Wesley, junto con el Segundo Gran Despertar del cristianismo en los Estados Unidos dio lugar a un nuevo estilo llamado evangelio que dio una nueva etapa de composición de himnos con Fanny Crosby , Lina Sandell , Philip Bliss , Ira D. Sankey , y otros.

Y por último el estilo de melodía o la forma es técnicamente designado "canciones del evangelio"que nació en Norte América y eran diferente a los himnos . Las canciones Gospel generalmente incluyen un estribillo (o coro) y por lo general (aunque no siempre) un tempo más rápido que los himnos. Como ejemplos de la distinción, " Amazing Grace "es un himno pero " How Great Thou art "es una canción religiosa.

En el siglo 19 la canción de género Evangelio se propagó rápidamente en el protestantismo y, en definitiva, pero aún en menor medida, en el catolicismo romano, la canción de género evangelio es desconocida en el culto *en sí misma* por iglesias ortodoxas orientales, que se basan exclusivamente en los cantos tradicionales. También los afroamericanos

⁴² Ultimo libro de la Biblia en el Nuevo Testamento, libro de la revelación.

⁴³ Es una *figura literaria* o tema artístico que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos.

⁴⁴ Consiste en el uso de una expresión con un significado distinto o en contexto diferente al habitual.

⁴⁵ el estudio de las cosas o hechos relacionados con Dios es el estudio y conjunto de conocimientos *acerca de la* divinidad.

desarrollaron una rica himnología de los ⁴⁶espirituales en tiempos de la esclavitud al estilo evangelio moderno.

El Renacimiento metodista del siglo XVIII se creó el himno escrito en galés , que continuó en la primera mitad del siglo XIX. Los escritores más destacados fueron: William Williams Pantycelyn y Ann Griffiths . La segunda mitad del siglo XIX fue testigo de una explosión de sintonizar la composición himno y canto coral en el País de Gales .

Junto con la música sacra de compositores clásicos más que van desde Monteverdi a Mozart, la Iglesia Católica Romana continuó produciendo muchos himnos populares, tales como la amabilidad de la Luz , Noche de Paz , oh divino Sacramento, la fe de nuestros padres, entre otros.

Muchas iglesias hoy en día usan música de adoración contemporánea que incluye una variedad de estilos a menudo influenciados por la música popular. Esto da lugar a conflictos entre jóvenes y mayores congregados. Esto no es nuevo la música pop comenzó a finales de 1960 y se hizo muy popular durante la década de 1970. Esta larga tradición ha dado lugar a una amplia variedad de cantos llamados coritos y hoy en día “alabanzas” sin base ni teológica ni bíblica. Algunas iglesias tradicionales incluyen dentro del rito o culto el himno tradicional, mientras que las iglesias modernas incluyen música de adoración contemporánea, ⁴⁷la música gospel, new age entre otros géneros musicales, dejándose llevar por la emoción y no la razón.

El himno “oh creaciones del Señor” basado en el salmo 69:34, cuya letra fue escrita por San Francisco de Asís en el año de 1224 (cántico al hermano sol), describiendo su gran amor hacia la naturaleza y los animales como las creaciones de Dios y por eso se debe de adorarle. El escribió este himno poco antes de morir y se publicó 400 años después. Fue traducido al idioma inglés por William H. Draper (1855-1933) para los niños de Pentecostés en una fiesta en Leeds, Inglaterra, apareció por primera vez en un libro para la Escuela Pública en 1919. Sus trabajos incluyen: El libro de Victoria de los himnos de 1897, Himnos para la Semana Santa (Londres: H. Frowde, 1898), Un servicio conmemorativo para los que durmieron en Cristo (Londres: H. Frowde, 1898) , El Camino de la Cruz (Oxford, Inglaterra: Mowbray AR & Co.) . La música esta a cargo de Lasst Uns Erfreuen, Ausserlesene Catholische Geistliche Kirchengesäng (recopilación de himnos) y los arreglos por Ralph Vaughan Williams junto con Percy Dearmer ellos dos crearon **El Himnario Inglés** que fue publicado en 1906 por la Iglesia de Inglaterra . El prefacio del himnario empieza con una declaración: "Es la primer colección de los mejores himnos en el idioma Inglés". Gran parte del contenido fue utilizado por primera vez en St. Mary's Primrose Hill , en el norte de Londres, y el libro podría ser considerado un compañero musical para el libro en Inglés Dearmer ceremonial, *Parson's Handbook (libro de liturgia)* .

⁴⁶ Los *espirituales negros* son adaptaciones populares de los himnos religiosos protestantes, hechas por afroamericanos en Estados Unidos a finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX.

⁴⁷ Es la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930.

La alta calidad de la música se debe principalmente a la obra de Vaughan Williams como director musical. El nivel de los arreglos y composiciones originales convertido en uno de los himnarios más influyentes del siglo XIX. El himnario incluye la primera impresión de varios arreglos y ajustes de himnos de Vaughan Williams. Entre los más famosos es Oh creaciones del Señor . El libro es un característico color verde y se asocia tradicionalmente con la Iglesia Alta o anglo-católico circulación en el ⁴⁸anglicanismo. Cuando el libro se publicó, el Alto e iglesias generales utilizados *Himnos antiguos y modernos* , y las iglesias evangélicas utilizan normalmente el compañero de himnos al Libro de Oración Común . El himnario, sin embargo, han adoptado no sólo en los diversos movimientos de anglicanismo , sino en varias otras denominaciones en Gran Bretaña. Una nueva edición del contenido musical de El Himnario Inglés se publicó en 1933, y un suplemento del himnario, Inglés Alabanza, en 1975. Actualmente hay diferentes versiones para la congregación, coro a cuatro voces, para solista con arreglos y en diferentes tonalidades.

4.1.2. Aspectos litúrgicos.

Los himnos para cada culto deben tener relación con determinada época, doctrina o tema del día. Cada himno debe ser relevante a aquella parte del culto con el cual está relacionada.

¡Oh creaciones del Señor! Debe de ser cantado para llamar a la adoración, al principio del culto ya que se le considera un himno de apertura, después del prelude. El primer himno debe de ser un himno vibrante, de alegría, triunfante. La melodía es conmovedora y detonada. Puede ser también cantado después de la predicación para apoyar el tema expuesto. Es cantado por la congregación, coro o por un solista, también como prelude ya sea piano, orquesta etc....

Es un himno que por su contenido y música es muy flexible de cantar durante el culto u otros acontecimientos religiosos.

⁴⁸ anglicanismo constituye uno de los principales tradiciones del cristianismo, junto con el protestantismo , el catolicismo romano y la ortodoxia oriental

4.1.3 Análisis de la obra

“Oh, creaciones del Señor”, es una forma tradicional de un himno luterano, con una sola sección repetida por las estrofas; en Fa mayor. La adaptación para solista de esta versión, es muy apegada al canto congregacional, o sea tal como se canta en un culto o reunión religiosa. La monotonía de la música se rompe por los cambios de tempo, las variantes en dinámicas de intensidad, además del texto de cada estrofa. Su mapa estructural lo desglosamos en el siguiente cuadro.

Compás	Sección	Región tonal
1 – 2	Introducción instrumental	Tónica
3 – 22	Estrofa 1	
23	Puente instrumental	
24 – 43	Estrofa 2	
44	Puente instrumental	
45 – 65	Estrofa 3	
	A	

4.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

En el himno Oh, Creaciones del Señor la dicción debe ser clara puesto que esta en español, las respiraciones muy amplias para respetar las ligaduras de fraseo y sobre todo el texto, cuidar el matiz en todo momento para dar una buena interpretación.

4.2 SE TU MI VISION

4.2.1. Marco histórico.

El himno Se tu mi visión su poesía es sincera y conmovedora melodía, expresa los deseos del corazón. A pesar de su popularidad aumentó sólo en los últimos cincuenta años así, el himno en realidad tiene una rica historia que data del siglo VIII.

Entre los años 400 y 700 dC, el pueblo irlandés vive una fe apasionada en Cristo. Irlanda tomó el esfuerzo misionero, y el país se hizo conocido por todos sus esfuerzos de absorción de compartir el cristianismo en todo el mundo, los misioneros irlandeses se encontraban desde Escocia hasta Suiza. Se cree que las letra del himno son el producto de un hombre conocido simplemente como San Patricio. S. Patricio nació en el año 373 en las orillas del río Clyde en lo que ahora se llama Escocia. Cuando tenía 16 años fue secuestrado por piratas y llevado como esclavo a Irlanda. Allí dio su vida al Cristianismo. Con el tiempo se escapó, y se convirtió en uno de los primeros misioneros de Irlanda. Pero El no es el autor del himno es un monje del siglo octavo, Dallan Forgaill escribió la letra de *Sé tú mi visión*, como un homenaje a la lealtad incondicional de San Patricio a Dios.

"Sé tú mi visión" es de esa época espiritualmente rica. Su tema destacado alienta al corazón solo y a la devoción a Cristo. En las letras de himnos, el poeta expresa su adoración de Dios a través de los muchos títulos que le da: Visión, la Sabiduría, la Palabra, Gran Padre, poder, herencia, el Alto Rey de los cielos, tesoro, cielo brillante, el Todopoderoso, etc...

Fué traducido del irlandés antiguo al inglés en prosa por María E. Byrne (1880-1931) en 1905. Ella era irlandesa y trabajaba en investigaciones para el Departamento de Educación. Colaboró en la obra filosófica, ayudando a preparar dos diccionarios de la lengua irlandesa. La prosa Byrne fue metrificada en inglés por Eleanor H. Hull (1860-1935) en 1912, fundadora y secretaria de la Sociedad Literaria Irlandesa. Escribió varios libros sobre la literatura de Irlanda.

Ejemplo: Texto Irlandés antiguo

Rop tú baile meses, un cride Choimdiu: ní ní nech Rí aile acht secht nime. si tú Rop scrútain Mo i l-ló "n-aidche; rop tú ad-im CHEAR chotlud caidche
--



Imagen descargada de : http://en.wikipedia.org/wiki/Be_Thou_My_Vision

La traducción al español fué hecha por Federico J. Pagura (1923-), obispo argentino de la Iglesia Evangélica Metodista. Radicó en la ciudad del Rosario durante su adolescencia, llegó a ser maestro normalista, licenciado en teología e hizo estudios postgraduados en Estados Unidos. Además de exitosos trabajos pastorales y administrativos se ha destacado en la poesía. Formaba parte de la comisión editorial, como presidente del Comité Literario, para el himnario interdenominacional del Cono Sur, Cantico Nuevo, y contribuyó a él con setenta y siete traducciones y cinco himnos originales, un 17% del total, más que ninguna otra persona. Escribió: “...*He sentido siempre una vocación por la poesía, la música y la himnología, pero casi siempre mis trabajos han surgido a raíz de necesidades concretas...*”.

La música esta basada en Slane es una tonada tradicional irlandesa publicada en 1909 con letra folklórica. Fue armonizada por David Evans (1874-1948), galense, quien era profesor universitario de música en Gales (Gran Bretaña). Compuso muchas obras corales y orquestales y sirvió como editor de música para un himnario presbiteriano, publicado en 1927 para las iglesias en varios países de habla inglesa. De este himno también hay diferentes versiones y tonalidades tanto para la congregación, coro, para solista con arreglo de Carlos Hernández y revisión por Antonio Anzures.

4.2.2. Aspectos litúrgicos

El culto esta esparcido de himnos y es justificable tanto desde el punto de vista principal como del expeditivo. Cada himno corresponde en su tema a una parte del culto en la cual es introducido, debe hacer énfasis en dicho tema en la medida que la congregación participe.

En el caso del himno Se tu mi visión, es un himno que se canta a continuación del sermón. Este constituye una afirmación, aquí la congregación asiente la palabra recibida y hace un acto de dedicación a Dios. Debe tener relación directa con el tema expuesto y hacia donde el expositor quiere hacer llegar a la congregación. Es un himno que a la mayoría de las congregaciones les gusta y también puede ser cantado por la congregación, coro, solistas, instrumentos u orquestas.

4.2.3 Análisis de la obra

“Se tú mi visión” al tener la forma de un himno luterano, consta de una sola sección. Sin embargo, esta versión en comparación del himno anterior, presenta un arreglo en donde la línea vocal de las estrofas presenta variaciones; pero en el acompañamiento siempre se respeta la melodía original ya sea en la soprano o en el bajo. De esta manera se tiene una estructura: AAA’A”, que se desglosa en el siguiente cuadro.

Compás	Sección	Región tonal
1 – 9	Introducción Instrumental	Eb – Tónica
10 – 25	A (Primera estrofa)	
25 – 26	Puente instrumental	
27 – 42	A (Segunda estrofa)	
42 – 49	Puente modulante, instrumental	Eb – C
50 – 65	A’ (1ª variación)	C – Tónica
65 – 70	Puente modulante, instrumental	C – Dominante de Eb
71 – 87	A’’ (2ª Variación)	Eb – tónica

4.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas

En el himno Se tu mi visión recomiendo que en la primera y segunda estrofa se cante el registro medio hacia la cabeza ya que de otra manera podría irse al pecho y el color de la voz opacarse quedando sin brillo, en cuanto al texto darle un énfasis para que no suenen de igual forma ambas estrofas, en cuanto a la tercera y cuarta tener respiraciones largas y profundas para no cortar el texto ayudándose mucho del fraseo.

4.3. Alma bendice al Señor

4.3.1 Marco histórico

Desde finales del siglo XV y principios del XVI, Renacimiento, humanismo y Reforma son fenómenos que aparecen estrechamente asociados. La crítica de los ritos, de las prácticas litúrgicas, de los dogmas y de la música sagrada provoca una crisis que afecta a toda la cristiandad y desemboca, por un lado, en la Reforma protestante y por otro, en la Contrarreforma católica. En el Renacimiento, la admiración por la antigüedad grecolatina es compartida por poetas, eruditos y filósofos. Los humanistas defenderán el respeto a la ⁴⁹prosodia y el interés por la ⁵⁰métrica, que serán escrupulosamente explotados en las adaptaciones musicales de textos latinos, clásicos o neoclásicos. Es el caso de las ⁵¹Odas de Horacio, armonizadas a cuatro voces para uso escolar y fines pedagógicos. El coral, patrimonio de la música luterana, acaparará esta forma surgida del humanismo y el estilo nota contra nota, convirtiéndose en su representante más característico en la segunda mitad del siglo XVI.

La participación vocal activa de los fieles en el culto constituye uno de los motores principales de la Reforma. La imprenta había favorecido la difusión de las nuevas ideas a través de numerosos ⁵²panfletos, tratados y textos diversos: la imprenta musical de caracteres móviles (desde finales del siglo XV) contribuye a partir de la década de 1520 a la difusión de recopilaciones de ⁵³corales alemanes y de salterios ⁵⁴hugonotes. La enseñanza de la música, vivamente estimulada en las escuelas latinas y alemanas por iniciativa de Martín Lutero y de Felipe Melancton, así como en los colegios y academias calvinistas, estaba al servicio de la nueva religión desde la implantación del repertorio nacido con la Reforma.

La condición fue que no toda música litúrgica reside en la percepción y en la comprensión del texto, que vienen determinadas por la fusión de la prosodia verbal y musical, por la acentuación justa y la declamación precisa. En este sentido, los poetas y músicos de la Reforma se suman a los de la ⁵⁵Pléiade, a los del Renacimiento y a los del humanismo, deseosos de preservar la estrecha unión de la poesía y de la música, de favorecer la inteligibilidad de las palabras; en este sentido, son antecesores de las preocupaciones de los Padres del Concilio de Trento (1545-1563).

A pesar del desplazamiento cronológico del Renacimiento (finales del siglo XV) a la Contrarreforma (segunda mitad del siglo XVII), pasando por la Reforma en Alemania, Francia, Suiza e Inglaterra, los diferentes movimientos ideológicos dan testimonio a una

⁴⁹ La prosodia es una rama de la lingüística que analiza y representa formalmente aquellos elementos de la expresión oral, tales como el acento, los tonos y la entonación.

⁵⁰ La métrica se ocupa de la formación rítmica de un poema.

⁵¹ Una oda es una composición poética de tono elevado, que trata asuntos diversos entre los que se recoge una reflexión del poeta. Según el tema que se cante, puede ser sagrada, heroica, filosófica, amatoria.

⁵² Un panfleto es un escrito o libelo breve generalmente agresivo o difamatorio.

⁵³ El coral es un género musical a capella o con acompañamiento instrumental a cuatro voces mixtas, introducido por las Iglesias Reformadas en el siglo XVI, para ser usado en las ceremonias religiosas.

⁵⁴ El término Hugonotes (*Huguenot* en francés) es el antiguo nombre otorgado a los protestantes franceses de doctrina calvinista durante las guerras de religión.

⁵⁵ La Pléiade es el nombre dado a un grupo de 16 del siglo Renacimiento francés poetas cuyos miembros principales fueron Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay y Jean-Antoine de BAIF.

extraordinaria convergencia en Europa, como los países afectados entre los poetas, los músicos, los humanistas y los reformadores, en busca de una estética funcional específicamente protestante y destinada al pueblo.

Antes de poder dotar a la nueva Iglesia de su repertorio musical, adaptado al canto de la asamblea acostumbrada a escuchar el canto gregoriano interpretado por un antiguo régimen y que no comprendía necesariamente los textos latinos, los reformadores, en colaboración con poetas y músicos, tuvieron que precisar tres cuestiones fundamentales: qué lengua, para qué público y qué melodías.

En Estrasburgo, desde el comienzo de la Reforma, Martin Bucer, el reformador local, marca la tónica en estos términos: ...*“No admitimos ninguna oración ni ningún canto que no sea tomado de las Escrituras, y, pues oraciones y cantos deben contribuir a hacer mejores a las gentes, sólo permitiremos la lengua alemana, para que el laico pueda decir Amén”*...

En la Suiza alemana, Ulrich Zwinglio se pronuncia también a favor de la lengua del pueblo en la liturgia y en las ceremonias. Martín Lutero, por su parte, no es partidario por razones pedagógicas de abandonar completamente el uso del latín, ya que esta lengua ocupa un lugar importante en el cursus de los estudios humanistas. Juan Calvino, en lo que respecta al culto en lengua francesa, incorpora las ideas de Martin Bucer; ...*“las oraciones se hagan en lengua común y conocida del pueblo”* y añade: *“porque un pardillo, un ruiseñor, un papagayo, cantarán bien, pero sin comprender lo que cantan. Sin embargo, lo propio del hombre es cantar sabiendo lo que dice?”*... (1542)..

En Inglaterra, el salmo se canta, en lengua inglesa, al final del servicio anglicano, según las instrucciones siguientes:(En ese momento) todos los que están especialmente designados entonan, con dignidad, un salmo en lengua común; toda la asamblea se une al canto con la misma dignidad, de forma que todos los que conozcan lo que están cantando. En Alemania se mantiene la estructura estrófica, eventualmente con repeticiones y un estribillo. En Francia, tras algunos ensayos de torpe versificación, particularmente unos Salmos arreglados y parafraseados por Calvino que se publicaron en 1539, el salterio francés va tomando forma gracias a Clément marot y Théodore de Bèze. En Alemania se entonaban ya cánticos bilingües (alemán y latín). Los poetas del círculo de Martín Lutero, y sobre todo los de las generaciones siguientes, crearon numerosos textos de corales y adaptaron al idioma alemán responsos litúrgicos latinos anteriores. En Inglaterra, después de la traducción inglesa de la Biblia de Coverdale (1535) y de la publicación de varios Books of Common Prayer, aparecen unas Lessons en 1543 que se leen en las ⁵⁶visperas y los ⁵⁷maitines; se elaboran versiones inglesas para las distintas partes del ⁵⁸oficio, así como diversos salterios (especialmente entre 1560 y 1567). La English Litany with faburden (⁵⁹Letanía inglesa con fabordón, en estilo nota contra nota por acordes paralelos) data de 1544.

⁵⁶ Visperas es el oficio divino vespertino en la liturgia de las horas canónicas de la Iglesia Católica, así como de las Iglesias Orientales Católicas y la Iglesia Ortodoxa.

⁵⁷ Maitines es la hora más temprana del amanecer y que sirve de rezo en la Iglesia católica romana y en la Iglesia ortodoxa en la liturgia de las horas canónicas. El término también se ha usado en algunas denominaciones de Protestantismo para describir los servicios matutinos.

⁵⁸ Oficio es rito litúrgico de la Iglesia Católica Romana.

⁵⁹ Oración colectiva hecha a Dios, la virgen y a los santos, formada por una serie de invocaciones ordenadas.

El himno Alma bendice se escribió en 1680, basado en los Salmos 103 y 150, es uno de los himnos cristianos más conocidos. Lo cantan alemanes católicos y evangélicos, se ha traducido en diferentes idiomas para muchas iglesias en el mundo. Fue escrito por Joachim Neander durante el último año de su vida, cuando tenía treinta años, siendo publicado con la melodía que se conoce actualmente.

El segundo problema es de naturaleza psicológica y sociológica. En el momento en que se implanta la Reforma se hace necesario encontrar una fórmula litúrgica que no confunda a los fieles, habituados al canto gregoriano y a la lengua latina, a la ⁶⁰monodia y a la modalidad, al ⁶¹canto melismático (ejecutado por chantres veteranos). Sin embargo, los reformadores preconizan la participación de todos los fieles: los usos se alteran, las mentalidades cambian. La solución inmediata consistirá en recurrir a textos conocidos, adaptarlos a la lengua secular y recuperar las melodías existentes, a la vez que se comienza a componer textos y melodías nuevas. La prioridad la tiene la palabra, no la música. Para Lutero, ésta es un don de Dios (la música), pero el poder formativo y edificante se atribuye sobre todo a las palabras.

Para Calvino, la primacía también corresponde al texto; en cuanto a la música, interviene como ornamento y asume un papel secundario. Calvino acepta la participación musical en el culto, en primer lugar, la letra y en segundo lugar el canto (la melodía).

El tercer problema es de orden musical y melódico. Se trata de buscar una estética y melodías funcionales que comulguen con los imperativos de la Reforma pero que, simultáneamente, no desorienten a los fieles; es lo que justifica la interferencia de la ⁶²música profana y de la música religiosa y el recurso a los signos del canto llano medieval, a las canciones conocidas y a las danzas de moda que a todos gustaban. El canto debe ser ante todo popular, intensamente vivido por los fieles; debe ser inteligible y apropiado para una asamblea eventualmente dirigida por un ⁶³chantre, a falta de órgano. Después de Martín Lutero y Martin Bucer, varias generaciones de músicos en Alemania, en Alsacia, en Francia, en Suiza y en Inglaterra, adaptaron melodías, las armonizaron y crearon otras nuevas. Según Martín Lutero, la música da vida a las palabras.

Esta triple problemática literaria, textual, psicológica y musical será resuelta al cabo de intensas búsquedas. Aunque las odas humanísticas y la música francesa (salmos y canciones) quedaron en tentativas sin futuro, no sucede así con los corales luteranos (que se fusionaron, a partir de 1586, con los salmos hugonotes y la antífonas anglicanas, cuya permanencia es indiscutible. Estas melodías han atravesado los siglos y se cantan aún en nuestros días.

⁶⁰ La monodia es una composición musical para una sola voz, una sola melodía, que tuvo un gran desarrollo durante los siglos VIII y XIII (canto gregoriano).

⁶¹ Es el canto que cambia la altura de una sílaba musical mientras es ejecutada.

⁶² La música del pueblo que se escuchaba y cantaba en todos los lugares menos en la iglesia.

⁶³ El chantre o capiscol, dentro de la Iglesia Católica, es el nombre de una dignidad eclesiástica y cargo que designaba al maestro cantor o del coro en los templos principales, especialmente en las catedrales.

4.3.2 Aspectos Biográficos.

Joachim Neander nació en 1650 en Bremen, no se tiene conocimiento de la fecha exacta. Varios de sus antepasados fueron pastores. El abuelo dejó el luteranismo para ser predicador reformado. Su padre fue maestro en el "Pedagogium", una especie de pre-universitario.

Después de la muerte del padre, Joachim se pasó del pedagogium a la universidad e inició el estudio de teología.

La influencia decisiva la recibió hacia la finalización de sus estudios cuando escuchó al predicador pietista Theodor Undereyck en la iglesia de "San Martín", de Bremen.

Éste predicaba con vehemencia contra la secularización de la sociedad en la rica ciudad hanseática, introdujo la enseñanza bíblica para niños, jóvenes, aún para la servidumbre y demás personas de la clase social más baja.

Neander cambió su vida totalmente, sintiendo a "este hombre bueno" como "su padre espiritual".

La congregación reformada de Düsseldorf lo llamó en 1674 a ocupar el rectorado de la escuela de latín. Así, en 1679, Neander aceptó gustoso el llamado de Undereyck para ser pastor auxiliar en Bremen.

La escuela le fue bien, pero Neander no puede limitar sus intereses a trabajar. Le gustaba el bosque y las colinas, con frecuencia vagaba en el valle donde se encuentra la escuela. No había una cueva en las colinas que no disfrutaría, él llevaría a cabo reuniones allí para discutir la Biblia y las diversas creencias adoptado por personas como Lutero y Calvino. Estas reuniones no había sido aprobado por los ancianos locales, que llegaron a la escuela un día en 1678 para eliminar a Neander públicamente de su cargo. Después de eso, Neander pasó más tiempo en la cueva. Él estaba tan estrechamente asociado con este lugar que la zona llegó a ser conocido como el Valle de Neander ", y la propia cueva como "la cueva de Neander."

Neander le dio vida al canto de las iglesias reformadas, hasta entonces acostumbradas a cantar sólo versiones monótonas de los salmos.

Quería que sus cantos piadosos sirvieran para edificar, pero que también resistieran los análisis del pensamiento claro. Sus textos son sencillos, sin mucho brillo poético, pero cálidos y cordiales, libres de toda mística. La vida de Neander fue trágica en el sentido clásico, una vida de corta, un gran potencial pero fue una prematura muerte en el día de pentecostés, el 31 de mayo de 1680 de tuberculosis a la temprana edad de 30 años, sin embargo, escribió 60 himnos, la mayoría durante su permanencia en la Escuela América. La mayoría son himnos de alabanza gozosa, a pesar de que fueron escritos en una época en que Neander vivía bajo una tensión considerable debido a la enfermedad. Hoy Neander es considerado uno de los mejores escritores del himno en la iglesia de habla alemana desde la Reforma.

No se había casado y aún no había sido ordenado pastor. No se sabe si llegó a ver el libro recién editado, conteniendo sus canciones y poesías. La mayor parte de las mismas las había compuesto en Düsseldorf..

Aún más allá de las comunidades reformadas fue muy grande el interés en los cantos de Joachim Neander: ya en 1716 habían sido editadas seis ediciones de su libro de cantos. El que tal vez sea el más conocido de ellos, "Alma, bendice al Señor", está bien anclado en la tradición reformada: se atiende estrictamente a los salmos. Pero no a uno solo, sino que de diversos salmos recoge las partes adecuadas para el himno. La melodía es originalmente de un canto universitario. No fue Neander el último que la utilizara, pero con su himno, la melodía también llegó a conocerse mundialmente.

Aunque el himno fue traducido al inglés por Catherine Winkworth, es mucho más probable que el misionero alemán en España, Friz Fliedner lo haya traducido de los versos de Neander. Fliedner fue de los primeros misioneros evangélicos que llegaron a España de otras tierras. Se desarrolló en actividades múltiples en las iglesias, dirigió un orfanato y una escuela para pastores, tradujo otros himnos al castellano ejemplo: Se oye un son en alta esfera, también con la ayuda de amigos españoles.

LOBE DEN HERREN (Alabad al Señor) es una adaptación de una melodía que apareció en un himnario alemán de 1655, la que posiblemente haya sido una tonada secular. La armonización de la misma fue hecha en 1863 por Sterndale Bennett (1816-1875), reconocido compositor y conductor inglés quien fue nombrado caballero en 1871 se creó que el fue el último arreglista del himno hecho para la congregación, también hay arreglos para coro, orquesta , para solista hecho por Carlos Hernández y revisado por Antonio Anzures.

4.3.3 Aspectos litúrgicos

Los himnos son la intercesión musical más importante de la iglesia hacia a Dios, uno de los puntos clave en la adoración y uno de los medios más importantes para estar listos a la predicación.

El himno Alma bendice al Señor es uno de los himnos más cantados y solicitados por todas las iglesias evangélicas en el mundo. Es un himno de apertura es cual debe ser un himno que atraiga a la congregación a cantar con gozo, gratitud y esperanza. Es un himno majestuoso, triunfante y afirmante en su letra, su melodía es explosiva que hace al oyente cantar con mucho ánimo y alegría, se puede cantar como prelude, coro, solista o simplemente por la congregación.

4.3.4. Análisis musical

La versión del himno “Alma, bendice al Señor”, que se estudia en este trabajo, presenta un ritmo bossanova. La melodía se respeta en las cuatro estrofas, solo varía la tonalidad de la tercera y en la cuarta solo en los últimos compases, para dar la sensación de final con un agudo sostenido en un sol⁶ de seis tiempos.

Su estructura se desglosa en el siguiente cuadro.

Compás	Sección	Región tonal
1 – 4	Introducción instrumental	G - Tónica
5 – 19	:A:	
20 – 23 (casilla 1)	Puente instrumental	
24 – 27 (casilla 2)	Puente modulante instrumental	G - A
28 – 43	A	A – Tónica
44 – 46	Puente modulante instrumental	A – G
47 – 64	A	G – Tónica
65 – 66	Coda instrumental	G – Tónica

4.3.5. Sugerencias técnicas e interpretativas

En Alma bendice al Señor cuidar la dicción y sobre todo el tiempo de 6/4 en ritmo de bossanova contar muy bien para no pasarse y cuidar muy bien el final respirando antes de la palabra bendito para tener un buen apoyo con la colocación de la voz ya que de otra manera puede treparse quedando ahorcado el agudo.

5. Biblical Songs (ciclo)

5.1. Marco histórico (Inicio de la edad contemporánea)

De la trilogía de ensayos históricos de Eric Hobsbawm (1917-)⁶⁴ se desprende una definición de carácter histórico, en la que enmarca al período entre 1789, año de la revolución francesa, y 1914, año de la primera guerra mundial, como el «siglo XIX largo». La historiografía considera al siglo XIX como el comienzo definitivo de la Edad Contemporánea.⁶⁵

La característica fundamental son sus fuertes cambios. Cambios anunciados y gestados en el pasado pero que se efectuarían, de hecho, en este siglo XIX. Cambios en todos los ámbitos de la vida y el conocimiento. Revoluciones de todas las índoles tendrían su lugar. La ciencia y la economía se retroalimentarían, el término "científico", acuñado en 1833 por William Whewell (1794 – 1866)⁶⁶, que sería parte fundamental del lenguaje de la época; la *economía* sufriría dos fuertes revoluciones industriales, la primera acaecida entre 1750 a 1840, y la segunda entre 1880 a 1914. En política, las nuevas ideas del siglo anterior, sentarían las bases para las revoluciones burguesas; revoluciones que se explayarían por el mundo mediante el imperialismo y buscaría alianza con el movimiento obrero al que, para evitar su triunfo, le cederían el sufragio universal; en filosofía, surgirían los principios de la mayor parte de las corrientes de pensamiento contemporáneo, corrientes como el idealismo absoluto⁶⁷, el materialismo dialéctico⁶⁸, el nihilismo⁶⁹ y el nacionalismo; el *arte* demoraría en iniciar en el proceso de vanguardia, pero quedaría cimentado en movimientos como el impresionismo.

En el siglo XIX, los Estados Unidos adquirieron territorios de Francia, España, Reino Unido, México y Rusia, además de anexarse la República de Texas y la República de Hawái. En la década de 1860, las disputas entre el sur agrario y el norte industrial sobre los derechos de los estados y la abolición de la esclavitud provocaron la Guerra de Secesión. La victoria del norte evitó una división permanente del país y condujo al final de la esclavitud legal. Para la década de 1870, la economía de los Estados Unidos de Norteamérica era la más grande del mundo. La guerra Hispano-Estadounidense y la Primera Guerra Mundial confirmaron el estatus del país como una potencia militar.

⁶⁴ Obras de la trilogía de Eric Hobsbawm: "La era de la revolución, 1789-1848", "La era del capital, 1848-1875" y "La era del imperio, 1875-1914".

⁶⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_XIX

⁶⁶ William Whewell: Teólogo, filósofo y científico británico. Y al mismo tiempo conocido por emplear el término "científico" en vez de "filósofo natural".

⁶⁷ *Idealismo absoluto*: teoría metafísica según la cual el mundo, la realidad que conocemos, es una realidad definida por una teoría matemática en el mismo sentido en que el espacio tridimensional.

⁶⁸ Materialismo dialéctico: Corriente filosófica define la materia como el sustrato de toda realidad objetiva (física) y subjetiva (el pensamiento) e interacción de la misma, planteado originamente por Friedrich Engels y Karl Marx que posteriormente fue enriquecido por Vladimir I. Lenin y anteriormente sistematizados por miembros de la Academia de las Ciencias de la ex Unión Soviética.

⁶⁹ El **nihilismo** es una posición filosófica que argumenta que el mundo, y en especial la existencia humana, no posee de manera objetiva ningún significado, propósito, verdad comprensible o valor esencial superior, por lo que no nos debemos a éstos.

Después del asesinato de Abraham Lincoln en 1865, tuvo lugar la época conocida como la **Reconstrucción**, en la cual se desarrollaron políticas encaminadas a la reintegración y la reconstrucción de los estados sureños garantizando al mismo tiempo los derechos de los nuevos esclavos liberados. Las controvertidas elecciones presidenciales de 1876 se resolvieron mediante el Compromiso de 1877, por el cual los demócratas sureños reconocieron como presidente a Rutherford B. Hayes a cambio de que éste retirara las tropas que aún permanecían desplegadas en Luisiana, Carolina del Sur y Florida. A partir de 1876 empiezan a aplicarse las llamadas leyes de Jim Crow, cuya filosofía perduraría hasta 1965 en algunos casos y mediante las cuales se aplicaba la filosofía "iguales pero separados" a la convivencia entre negros y blancos.

En el norte, la urbanización sin precedentes y una afluencia de inmigrantes aceleró la industrialización del país. La ola de la inmigración, que duró hasta 1929, proporcionó mano de obra para los negocios, transformando a su vez la cultura. La alta protección arancelaria, la creación de infraestructuras nacionales y los nuevos reglamentos bancarios alentaron el crecimiento industrial. En 1867 se produce la compra de Alaska a Rusia, completando la expansión continental del país. La Masacre de Wounded Knee en 1890 fue el último gran conflicto armado contra los nativos indios americanos. En 1893, la monarquía indígena del Reino de Hawái fue derrocada en un golpe de estado liderado por ciudadanos estadounidenses; el archipiélago fue anexado al país en 1898. La victoria en la Guerra Hispano-Estadounidense ese mismo año, demostró que Estados Unidos era una potencia mundial que posteriormente dio lugar a la anexión de Puerto Rico y las Filipinas.⁷⁰

⁷⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Estados_Unidos

5.2 Aspectos biográficos



Imagen descargada de: http://www.famousquotesandauthors.com/pictures/antonin_dvorak.jpg

Antonin Dvorak (1841-1904) nació en Nelahozeves, Bohemia, checoslovaquia en un medio rural. Era el hijo del dueño de un modesto posadero, que quería que su hijo continuará su profesión. De niño fue enviado a Zlonice a estudiar alemán. Allí adquirió sus primeros conocimientos de música con Antonin Liehmann, quien le dio conocimientos básicos de órgano, piano y viola. En 1857 ingresó a la escuela de órgano de Praga donde permaneció dos años. Luego obtuvo un cargo como violista en la orquesta del Teatro Nacional donde permaneció durante una década. Entre 1873 y 1877 fue organista de la Iglesia de San Adalberto en Praga. El 9 de marzo de 1873 estrenó en la capital checa su obra más ambiciosa hasta entonces, un “Himno” para coro y orquesta y dos años más tarde ganó el Premio del Estado austríaco por una sinfonía.

Mientras trabajaba en la Orquesta del Teatro Estatal, conoció a su director, Bedrich Smetana, quien despertó en Dvorak el entusiasmo por la música nacional bohemia. Dvorak destruyó muchas de sus composiciones tempranas, en las cuales había una fuerte influencia de los románticos alemanes, como Wagner que comenzó a escribir música bohemia. En este tiempo, produjo una ópera cómica popular y una serie de dúos vocales titulados “Aires de Bohemia”. Por esta última obra, obtuvo una beca anual de la Comisión de Música del estado austríaco.

Uno de los miembros de la Comisión era Brahms, quien se interesó por la obra de Dvorak y lo recomendó al influyente editor Simrock, que comenzó a editar sus obras. Por recomendación de Brahms, Simrock encargó a Dvorak las “Danzas eslavas” según el modelo de las “Danzas Húngaras” del propio Brahms. Estas “Danzas” alcanzaron una enorme popularidad en toda Europa. De ser un compositor local pasó a ser un creador internacional asediado por encargos de nuevas composiciones e invitaciones a dirigir grandes orquestas. Cuando, en 1884, se presentó en Londres dirigiendo tres conciertos íntegramente dedicados a sus obras, tuvo una acogida triunfal.

En 1892 Dvorak llegó a los Estados Unidos, contratado para dirigir el Conservatorio Nacional de Nueva York. Allí permaneció durante tres años y durante su estadía se interesó por la música folklórica india y negra norteamericana. Dos obras escritas en ese período incluyen la famosa “Sinfonía del Nuevo Mundo” y el “Cuarteto americano” que mezclan

estas nuevas influencias con su raigambre nacional checa. En marzo de 1894 escribió las diez canciones bíblicas Op. Dvorak. 99. Los felices primeros años de su visita a Estados Unidos fueron seguidas por una crisis personal, con la muerte de dos queridos amigos (Peter Tchaikovsky y Hans Von Bullöw), y con la noticia de la enfermedad terminal del propio padre de Dvorak falleciendo en el viejo país. El compositor profundamente religioso buscó refugio y consuelo en su fe. Eligió, con pequeñas adaptaciones, pero ingenioso, versículos del libro de los Salmos, como resultado melodías muy hermosas. La explosión de energía creativa es muy notable, todo el ciclo fue compuesto en apenas 21 días.

El texto que se utilizó fue el de la ⁷¹Biblia Kralicka que data de 1579. La belleza de su poesía hecha en una de las primeras obras e influyente más importante en lengua checa como su adaptación al inglés. Lamentablemente, la traducción al Inglés estándar impreso en la partitura tenía que ser muy modificada para ser "cantable", y por lo tanto no reflejan totalmente la realidad de las palabras que inspiraron a Dvorak. El texto de estas notas, partió de la Biblia del Rey James, aunque más reciente que la Biblia Kralicka proporciona una idea del original checo arcaica. Las modificaciones se hicieron entonces, menor en algunos Salmos, muy importantes, para aproximar mejor la naturaleza poética de las palabras que se cantan en checo.

Una característica notable de estas canciones es la aparente sencillez y la economía del lenguaje musical, tanto en la partitura vocal, así como en el acompañamiento de piano. Se trata de una marca de un verdadero genio, poder expresar una gama tan amplia de emociones con un mínimo de herramientas técnicas. Al mismo tiempo, las herramientas se utilizan con habilidades sorprendentes. Modulaciones son frecuentes y audaces (varias canciones comienzan y terminan en distintos botones), Canción 10 es totalmente pentatónica, y la parte de piano es exquisito, quien pensaría que fue escrito por un compositor que se formó como violinista ... La profundidad del sentimiento, junto con la maestría de la invención melódica, pone las canciones bíblicas en la cúspide de la labor de Dvorak.

El 13 de noviembre 1877, después de enterrar a sus tres hijos en el espacio de dos años, Dvorák terminó la partitura para el Stabat Mater, la más famosa obra coral de Dvorak, se basa en un poema del siglo 13 América representa la contemplación de María de la crucifixión de su Cristo.

En 1895, extrañando a su país, volvió a Bohemia. Seis años más tarde fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Praga, un cargo que mantuvo hasta el final de su vida. En los últimos años recibió muchos honores por su trayectoria artística y fue reconocido como el gran compositor nacional de su país. Falleció de un ataque de apoplejía y el día de su funeral, el 5 de mayo de 1904, fue decretado duelo nacional.

Mucha de su música se inspira en los paisajes bohemios, en los días de fiesta, ceremonias, cantos y danzas populares. Pero también creó un considerable número de obras de "música

⁷¹ la primera traducción completa de la Biblia en la República Checa a partir de los idiomas originales

pura” que pertenecen a lo más importante de la música creada en el siglo XIX tales como el concierto para violoncello y orquesta en si menor (1895) y sus mejores obras de cámara como el trío para piano en fa menor (1883) , el trío para piano y cuerdas en mi menor Op.90 (1891) denominado “Dumka” y el Quinteto para cuerdas en la mayor Op.81 (1887).

Sin embargo, su condición de músico nacional checo define su lugar en la historia de la música. Al respecto escribe el crítico francés Guy Erisman en su monografía sobre Dvorak : ...*“La naturaleza checa del músico es tan profunda, instintiva y hasta mística, que su música lleva ese sello inconfundible. Cabe subrayar que no recurre a lo anecdótico y superficial o a la mera imitación que alcanza este colorido nacional. Dvorak desdeñaba los fáciles préstamos directos de la música popular de su país.”*...

Dvorák por lo menos cuatro sinfonías mantienen un sitio de honor en el repertorio sinfónico. El Concierto para violoncello sigue siendo uno de los pilares del repertorio para el instrumento y en los últimos años ha ido ganando creciente difusión su hermoso concierto para violín.

No cabe la menor duda de que Antonin Dvorak es el mejor conocido y el más ejecutado compositor checo de todos los tiempos. Su inventiva musical inagotable y la belleza de sus melodías siguen deslumbrando a los amantes de la música en todo el mundo.

5.3. Análisis del ciclo.

La “Diez canciones bíblicas” de Dvorák, son estróficas, pero que tienen diferentes estilos de composición y estructuras variadas; sus formas son libres. Algunas evocan la música folklórica de estados unidos y espirituales negros. Los análisis estructurales se presentarán a continuación.

5.3.1. Clouds and Darkness

Es una canción que tiene tres estrofas, el estilo se le conoce como **a través de compuesto**⁷², teniendo así una estructura: ABC en do mayor y armonía cromática.

Compás	Sección
1 – 3	Introducción instrumental
4 – 24	A (estrofa 1)
25 - 33	B (Estrofa 2)
34 - 44	C (Estrofa 3)
45 - 50	Coda intrsumental

5.3.2. Lord, thou art my refuge.

Es una canción estrófica, que cada estrofa tiene una forma binaria: AB, y la segunda estrofa presenta ligeras variaciones en el ritmo y melodía, a favor de la acentuación del texto. Quedando una estructura general: AB,A'B'. en donde A están en Do mayor y B en la menor.

Compás	Estrofa	Sección
1 – 4	1	A
5 – 6		Puente instrumental
7 – 12		B
13		Codetta instrumental
14 – 17	2	A'
18 – 19		Puente instrumental
20 - 25		B
25 - 26		Codetta instrumental

⁷² Una canción se dice que es a través de-compuesto si la música es diferente para la letra de cada estrofa. Esto es en contraste con la forma estrófica, en la que cada estrofa se establece en la misma música. A veces el *durchkomponiert* alemán se utiliza para indicar el mismo concepto.

5.3.3. Hear my prayer

Esta canción tiene dos estrofas. Musicalmente está escrita *a través de compuesto*. Lo cual hace una estructura. AB en donde A está en Mib mayor y B en su relativa do menor.

Compás	Estrofa	Sección
1 - 5	Introducción melódica.	
6 - 38	1	A
39 - 41	2	Puente
42 - 62		B

5.3.4. God is my shepherd

Esta canción está escrita *a través de compuesto*, consta de tres estrofas y tiene una estructura: ABCA. Está en Mi mayor. Es una forma libre puesto que la métrica del texto es irregular y sus frases no son repetitivas

Compás	Estrofa	Sección
1 - 4	1	Recitativo
5 - 10		A
11	Puente Instrumental	
12 - 17	2	B
18	Puente Instrumental	
19 - 26	3	C
27 - 32		A

5.3.5. I will sing new song

Esta canción tiene 5 estrofas. Las primeras tres tienen la misma melodía con su introducción instrumental, la cuarta tiene una melodía diferente y la última toma el motivo de las tres primeras desarrollándola para que se escuche más expresiva. Está en Do mayor.

Compás	Estrofa	Sección
1 – 5	1	Introducción instrumental
6 – 11		A
12 – 15	2	Introducción instrumental
16 – 21		A
22 – 28	3	Introducción instrumental
25 – 31		A
32 – 33	4	Introducción instrumental
34 – 41		B
42 – 48	5	A'
49 – 54		Coda instrumental

5.3.6. By the waters of Babylon

Esta canción está escrita *a través de compuesto*, consta de tres estrofas, en esta ocasión las estrofas tiene 2 secciones, puede ser instrumental o cantado. Y tiene una estructura: AA'BCD, es una forma libre. Tiene tres tonalidades que van de Mi mayor a mi menor y finaliza en Sol mayor.

Compás	Estrofa	Sección	tonalidad
1 – 2	1	Introducción instrumental	em
3 – 2		A	
13 – 14	Puente instrumental		
15 – 28	2	A'	E
29 – 34		B	
35 – 43	3	C	G
44 – 56		D	
57 – 60	Coda instrumental		

5.3.7. Hear My Prayer, O Lord

Canción de cuatro estrofas, con estructura: AABA', en Sol Mayor.

Compás	Estrofa	Sección
1 – 9	1	A
10 – 11	Puente instrumental	
12 – 16	2	A'
17 – 18	Puente instrumental	
19 – 30	3	B
31 – 32	Puente instrumental	
34 – 40	4	A''
40 – 41		Codetta

5.3.8. Turn thee to me

Canción en forma ternaria: AA'A''; tres estrofas modificadas. Tonalidad: do menor.

Compás	Estrofa	Sección
1 – 2	1	Introducción instrumental
3 – 8		A
8 – 10	2	Introducción instrumental
10 – 19		A'
19 – 21	3	Introducción Instrumental
22 – 39		A''

5.3.9. I will lift mine eyes

Canción de cuatro estrofas asimétricas, musicalmente escrita *a través de compuesto*. Con estructura: ABCD, forma libre. Tonalidad: La mayor, Fa mayor, Do mayor.

Compás	Estrofa	Sección	tonalidad
1 – 2	1	Introducción instrumental	A
3 – 10		A	
10 - 14	2	Introducción instrumental	
15 – 20		B	
21 – 24	3	Introducción instrumental	F
25 – 33		C	
33 – 34	4	Introducción instrumental	C
35 – 41		D	

5.3.10. Sing ye joyful Song

Canción en tres estrofas, las dos primeras con la misma melodía y la tercera contrastante. Su estructura es: AA'B, forma trenaria. Tonalidad Sib Mayor.

Compás	Estrofa	Sección
1 – 8	1	Introducción instrumental
9 – 23		A
24 – 30	2	Introducción instrumental
31 – 47		A'
48 – 54	3	Introducción Instrumental
55 – 64		B
64 – 72	CODA FINAL	

5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Este ciclo de canciones en lo personal presentan una mayor dificultad interpretativa que técnica, musicalmente presentan cambios repentinos de fraseo, velocidad en lo cual se requiere un buen solfeo por los giros melódicos inesperados, por lo cual recomiendo estudiar por frases con apoyo armónico y después unir frases de dos , tres hasta acabar la canción y ya cuando este segura acelerar el tiempo hasta lo indicado en la canción con fraseo correspondiente dando por ultimo dar la interpretación. Recomiendo tener muy claro el texto para dar una buena interpretación, hacer respiraciones largas para no cortar el texto, ser muy perseverante en el estudio ya que son canciones muy hermosas que atrapan al cantante como al oyente ¡disfrútenlas!.

Conclusiones:

Reafirmando lo que comente en mi introducción en el tema de música sacra y a ver la gran diversidad de estilos y géneros musicales que la componen pude encontrar el valor que tienen las formas musicales, que se revalore la música sacra de calidad para que existan propuestas nuevas al mismo nivel que los grandes compositores, en lo personal el movimiento carismático no estoy de acuerdo por que se dejan llevar por las emociones que por una preparación musical, litúrgica y cultural ya que esta va dirigida más a hacia las masas que a la superación individual.

Esta experiencia me sirvió y servirá a otras personas a conocer la música sacra como algo más que una música de iglesia, toda una metodología de lo que se debe de cantar en las iglesias tanto la Católica Romana como la protestante, su proceso, sus necesidades por la cual se hicieron, su proyección y evolución.

En la música del Virreinato me di cuenta la gran riqueza en la que se desarrollo la música vocal, instrumental, la formación de instrumentos como nuestros mismos antepasados enriquecieron este periodo haciendo de la voz un instrumento virtuoso por excelencia en el caso de Quae est ista y expresivo Como aunque culpa del gran maestro mexicano Manuel de Sumaya.

Así quiero resaltar el maravilloso trabajo vocal que realizó Wolfgang Amadeus Mozart por imprimirle a la voz esta facilidad de tener una línea de canto, el como trabajarla en sus obras y saber que estos recursos al escucharlos son de él, me ayudo muchísimo, sería bueno que todo tipo de voces trabajarán ya sea en propedéutico como licenciatura todo tipo de coloraturas como recitativos para tener las herramientas necesarias para poder cantarlas.

Me encantó trabajar con los himnos saber como escritores, compositores y religiosos tuvieron la necesidad de crear nuevos cantos para mejorar su fe, fue muy interesante como de un escritor paso por muchas manos hasta llegar a los himnarios de hoy, desde un Martín Lutero tenía esta visión de enriquecer el canto congregacional hasta nuestros días que es una pena que la música que esta dirigida hacía la adoración a Dios se rebaje tanto hasta venderse discos piratas de himnos y otros cantos en el metro.

Que puedo decir de las canciones bíblicas, son de las canciones sacras más hermosas que conozco y ver como un compositor como Antonin Dvorak también fue un ser humano con emociones transmitiéndonos su fe, sus miedos al estar lejos de su tierra, su dolor al perder a su familia y amigos queridos plasmándolo en la partitura llenándola de tantas emociones encontradas, haciendo que voz exprese todos estos sentimientos.

Aprendí mucho por este viaje en la historia de la música sacra desde el virreinato hasta nuestro días, sus acontecimientos, sus necesidades y la gran gama de géneros, cultura por la cual se desarrollaron enriqueciendo la música en las iglesias.

Bibliografía

- Apuntes del Dr. Felipe Ramírez Gil.
- CD Suavidad en el aire, Horacio Franco; Quindecim
- Diccionario de la Teología práctica- El culto, editorial Escaton, Buenos Aires, Argentina, S.A. de C.V. reimpresión en 1988.
- Diccionario de la Teología práctica- El culto.
- Diccionario de la teología práctica, El Culto, Norberto Wolf, Subcomisión Literatura Cristiana de la iglesia Cristiana Reformada, Derechos reservados 1977, tercera reimpresión 1988.
- Diccionario Harvard de música, editorial Diana México, tercera impresión abril de 1991.
- Downs, Philip G. (1992) - *Música clásica: La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Vol. 4 de *Norton Introducción a la Historia de la Música*. WW Norton & Company. ISBN 039395191X (tapa dura).
- HpDCsAP4l8DZAg&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=2&ved=0CCkQ7gEwAQ&prev=/search%3Fq%3DRalph%2BVaughan%2BWilliams%26hl%3Des%26sa%3DX%26rlz%3D1R2ADRA_esMX343%26prmd%3Divlbo
- http://en.wikipedia.org/wiki/Be_Thou_My_Vision
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Culto>
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_de_M%C3%A9xico
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_de_M%C3%A9xico
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Barroco
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Romanticismo
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_sacra
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_sacra
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_sacra
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Misa_\(m%C3%BAsica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Misa_(m%C3%BAsica))
- http://es.wikipedia.org/wiki/Misal_Romano
- http://es.wikipedia.org/wiki/Musica_clasica
- http://es.wikipedia.org/wiki/Notaci%C3%B3n_musical
- http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_Protestante
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart
- <http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Hymn>.
- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.cyberhymnal.org/bio/d/r/draper_wh.htm
- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.cyberhymnal.org/bio/d/r/draper_wh.htm
- <http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://healyourchurchwebsite.com/2002/09/15/antonn-dvork-biblical-songs/>
- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://music.library.org/pub/multimedia/pandora/vorbis/contrib/Marta_Chaloupka_Live/readme.html

- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://en.wikipedia.org/wiki/Ralph_Vaughan_Williams&ei=he9VTIm-
- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://schaefer-family.com/hymns/praise.htm&ei=LdEkTOSuBoLGIOf35Y2qAw&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=2&ved=0CB0Q7gEwAQ&prev=/search%3Fq%3Dpraise%2Bto%2Bthe%2Blord%2Bthe%2Balmighty%2Bhistory%26hl%3Des%26sa%3DX%26rlz%3D1R2ADRA_esMX343
- http://translate.google.com.mx/translate?hl=es&sl=en&u=http://songsandhymns.org/hymns/detail/be-thou-my-vision&ei=vjkkTI_HF8WHnQebg5GTDQ&sa=X&oi=translate&ct=result&resnum=9&ved=0CEwQ7gEwCA&prev=/search%3Fq%3Dbe%2Bthou%2Bmy%2Bvision%26hl%3Des%26rlz%3D1R2ADRA_esMX343%26prmd%3Dv
- http://translate.googleusercontent.com/translate_c?hl=es&langpair=en%7Ces&u=http://www.cyberhymnal.org/hym/a/c/acoogak.htm&rurl=translate.google.com.mx&twu=1&usg=ALkJrhjCEtdRB6ZI_6jodrO_RWZ7ZIZqCQ
- <http://www.ejournal.unam.mx/cem/vol02-03/cem0303.pdf>
- http://www.puntoclasico.com/Archivo/a_cien_anos_de_la_muerte_de_Dvorak.html
- <http://www.todoexpertos.com/categorias/humanidades/historia/respuestas/807375/la-reforma-protestante-y-la-musica>
- <http://www.webselah.com/alma-bendice-al-senor-historia-de-un-himno>
- <http://www.webselah.com/new/verrecurso.asp?CodigoDeItem=1178>
- Kamien, Roger (2008) - *Música: Una Apreciación*, Sexta Edición Breve
- La historia del himno en castellano, Cecilio McConnell, 1987, Casa bautista de Publicaciones, primera edición 1963.
- Libro de culto y liturgia, publicaciones el Faro S.A. de C.V, impreso y hecho en México, 2005.
- Lihoreau, Tim; Fry, Stephen (2004) - *Stephen Fry's Utter incompleta e Historia de la Música Clásica*. Boxtree. ISBN 978-0752225340
- Los grandes compositores, editorial enciclopedia Salvat, impreso en México en 1983 por gráficas Monte Albán S.A. de C.V.
- Los himnos que cantamos, Cecilio McConell, Casa bautista de publicaciones, Primera edición 1985, Impreso USA.
- Obtenido de "http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_de_Sumaya
- Rosen, Charles (1972 amplió 1997) - *El estilo clásico*. Nueva York: WW Norton. (Expanded Edition con CD, 1997)
- Taruskin, Richard (2005, rev. Edición de bolsillo 2009) - *The Oxford History of Western Music*. , Oxford University Press (EE.UU.). ISBN 978-0195169799 (en rústica), ISBN 978-0195386301 (Paperback)
- Villancicos y cantatas mexicanos del siglo XVII; Jaime Gonzalez Quiñones; Escuela Nacional de Música –MCMXC.

ANEXOS

**Anexo 1. Traducción de Quae est ista
Cantar de los cantares 6:10**

Quae est ista, Quae progreditur Quasi aurora consurgens: pulchra ut luna electa ut sol? Terribilis ut castrorum Acies ordinata. Filia Sion, tota formosa et suavis Pulchra ut luna electa ut sol?	¿Quién es esta, que Se muestra como el alba, Hermosa como la luna, Esclarecida como el sol, Terrible como los ejércitos En orden de batalla. Hija de Sión, Toda hermosura y suavidad Hermosa como la luna Esclarecida como el sol?
--	---

Anexo 2. Traducción de Exultate Jubilate

Movimiento	1. Allegro
Aria	Una invitación a los bienaventurados y al mismo cielo a alegrarse y a cantar.
Exsultate, jubilate, o vos animae beatae. Dulcia cantica canendo cantui vestro respondendo, respondendo psallant aethera cum me.	¡Exultad y alegraos respondiendo oh vosotras, almas bienaventuradas! Cantando un dulce cántico y respondiendo con vuestro cántico, respondiendo entone conmigo la celestial canción
Movimiento	2. Recitativo
Recitativo	Vestigios del Cantar de los Cantares de Salomón mediante el tópico de una Contraposición del esplendor diurno a las tinieblas la noche . produce alegría, desaparecido el temor., Este « recitativo es un « alba » : cántico matutino de un enamorado a su amada. Invitación a presentarle a la aurora <i>plena</i> guirnaldas y lirios en señal de alegría.
Fulget amica dies: iam fugere et nubila et procellae; exortus est iustis locus amoenus. inexpectata quies; undique obscura regnabat nox. Surgite tandem laeti, qui timuistis adhuc, et iucundi aurorae fortunatae frondes dextera plena et lilia date.	Ya las nubes y las tempestades desaparecen los amables días resplandecen; tenebrosa, plena, afortunada. brotó para los justos una inesperada quietud, en donde, por doquier reinaba la tenebrosa negritud. Surgid alegres, finalmente, oh vosotros quienes aún estabais temerosos y con diestra plena a la afortunada aurora guirnaldas y lirios presentadle gozosos ahora.
Movimiento	3. Andante
Aria	Sentida súplica a la Reina de las Vírgines, el acompañamiento de las cuerdas es para reiterar la súplica contra el dolor.
Tu virginum corona, tu nobis pacem dona. Tu consolare affectus. unde suspirat cor	Tú, de las vírgines corona por la paz y los sentimientos, lo que más anhela el corazón humano. Tú, la paz nos dona.
Movimiento	4. Allegro

Aria	Culminación con un repetitivo y brillante "alleluya" por las que suspiran los corazones. en contraste con el aria anterior. Alleluia. El allegro final es un destacado y alegre "Alleluia.
Alleluja	La sección final es un allegro Aleluya ", " una joya de una pieza con su humor y su ingenio ... su música habla sin lugar a dudas de su buen humor relajado en el momento en que la escribió y de la euforia, la confianza de que su ópera alcanza el éxito.

Anexo 3. Traducción de Biblical Songs (ciclo)

1. Clouds and Darkness, Salmos 97.	<p>Nubes y oscuridad alrededor de él son: justicia y juicio son el fundamento de su trono. Fuego va delante de Él, y prende fuego a sus enemigos a su alrededor. Sus relámpagos flash en el mundo: viéndolo, la tierra, y tiembla.</p> <p>Las montañas se derriten como cera delante de Jehová, el Señor de toda la tierra. y su gloria es vista por todas las Naciones.</p>
2. Lord thou art my refuge, Salmos 119	<p>Tú eres mi refugio y mi escudo: espero tu palabra. Apartaos de mí, hacedores de maldad vosotros: de modo que guardan los mandamientos de mi Dios. Dame fuerza para que yo, será salvo; y que yo observe tu ley siempre. Mi carne tiembla por temor a Ti; Porque yo tengo miedo de tus juicios, en gran manera.</p>
3. Hear my prayer, Salmos 55	<p>Escucha, oh Dios, escucha mi oración, y no te escondas de mi súplica.</p> <p>Asistir a mí, y me oyes, porque llorar en mi lamento, y me siento abatido.</p> <p>Mi corazón está dolorido dentro de mí, y el miedo a la muerte ha caído sobre mí, y tiene horror se apoderó de mí. Y yo dije: ¡Quién me diese alas como de paloma! Para entonces yo vuelo de distancia, y hallaréis descanso. He aquí, entonces me pregunto a lo lejos, y me gustaría vivir en el desierto. Me apresuro mi escapar de la tormenta de viento y la tempestad.</p>
4. God is my Shepherd, Salmos 23	<p>El Señor es mi pastor, nada me faltará. En lugares de delicados me hará descansar en verdes praderas, Él me conduce a aguas de reposo. Él refresca mi alma, Él me guiará por sendas de justicia por amor de su nombre. Incluso si tuviera que ande en valle de sombra de muerte, no temeré mal alguno, porque Tú eres conmigo, tu vara y tu cayado me infundirán aliento.</p>

<p>5. I will sing new songs, salmos 144 y145</p>	<p>Oh Dios Dios! Cantaré una nueva canción y en ti, en una cítara, voy a cantar salmos a Ti Cada día te bendeciré, y alabaré tu nombre por los siglos de los siglos. Grande es el Señor, digno de toda alabanza y su grandeza está más allá de todas las cuentas. De tu gloria y la belleza y majestad, de tus maravillas, Voy a hablar. El poder de tu actos impresionante todo se proclaman y así yo también hablaré de tu grandeza.</p>
<p>6. By the Waters of Babylon, Salmos 137</p>	<p>Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos y llorábamos, recordando a Sión. Sobre los sauces allí colgado nuestra citherns, y cuando los que nos capturaron requiere de nosotros una canción, diciendo: Canta con nosotros una de las canciones de Sión. ¿Cómo podríamos cantar un canto del Señor en una tierra de extraños? Si me olvido de ti, oh Jerusalén, deja que mi mano derecha olvide su destreza.</p>
<p>7.Hear my prayer, o Lord, Salmos 61 y 63</p>	<p>Escucha mi clamor, oh Dios, asistir a mi oración. Porque tú has sido mi refugio, y torre fuerte frente al enemigo. Yo habitaré en tu tabernáculo para siempre, Voy a confiar en el secreto de tus alas. Oh Dios, tú eres mi Dios poderoso; yo te busco en cada amanecer. Mi alma tiene sed de Ti, mi carne te anhela para en uno y sed de la tierra seca, donde no hay agua. Así te bendeciré, y mi boca te alabará con labios de júbilo.</p>
<p>8. Turn thee to me, Salmos 25</p>	<p>Mírame, y ten misericordia de mí; porque yo estoy solo y desdichado. Las angustias de mi corazón se multiplican: traer Tú me fuera de mi angustia. Ten piedad de mí! Mira mi dolor y la miseria; y perdona todos mis pecados. Proteger mi alma, y líbrame; salvarme de la vergüenza, que yo confío en Ti, que yo confío en Ti. Yo Levanto mis ojos a los montes, en busca de ayuda. Mi socorro viene de Jehová, que hizo el cielo y la tierra. No permitirá que resbale tu pie de</p>

	<p>caer, porque el que te sueño no guarda. En efecto, Él no duerme ni dormita, el que guarda a Israel.</p>
<p>9. I will lift mine eyes, Salmos 121</p>	<p>Alzaré mis ojos a los montes; de donde vendrá mi Socorro? Mi socorro viene de Jehová quien hizo los cielos y la tierra. No dará tu pie al resbaladero, ni se dormirá el que te guarda. He aquí, no se adormecerá ni dormirá el que guarda a Israel. Jehová es tu guardador; Jehová es tu sombra a tu mano derecha. El sol no se fatigará de día ni la luna de noche. Jehová te guardará de todo mal; El guardará tu alma. Jehová guardará tu salida y tu entrada desde ahora y para siempre.</p>
<p>10. Sing ye a Joyful song, Salmos 98 y 96</p>	<p>Cantad al Señor un cántico nuevo; porque ha hecho maravillas. Haga un ruido alegre, y cantar salmos. Canta, el mar y todo lo que vive en ella! Canta, el mundo y que todo el mundo vive allí! Ríos, aplaudir tus manos! Montañas, participar en la canción! Alégrate, campos y todo lo que crece en ellos! Alégrate, la tierra! Canta, el mar y todo lo que vive en ella!</p>