UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

PADRE NOSTRO
para Soprano y Orquesta

Aproximación a una perspectiva del pensamiento creativo,
para la representación sonora de la Oración

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA EN COMPOSICIÓN MUSICAL

PRESENTA
Jesús Arreguín Zozoaga

TUTOR
Dr. Ignacio Baca Lobera
(Facultad de Bellas Artes, UAQ)

CIUDAD DE MÉXICO
Enero, 2021

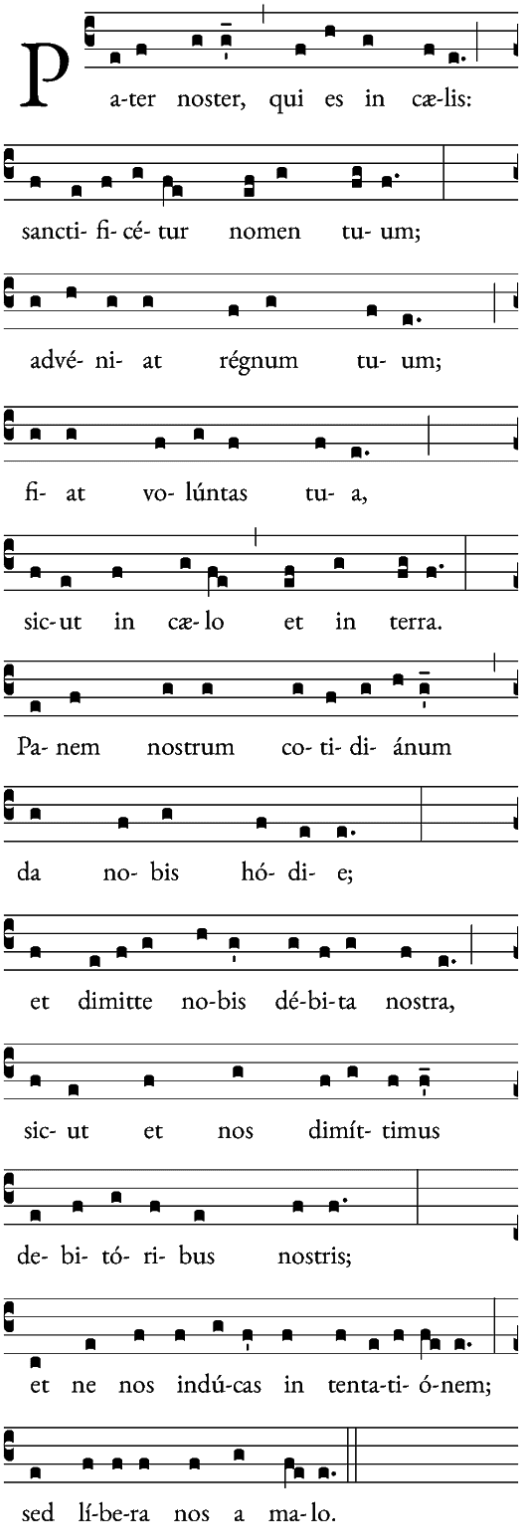
Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.


P
a-ter noster, qui es in cæ-lis:
sancti- fi- cé- tur nomen tu- um;
advé- ni- at régnum tu- um;
fi- at vo- lúntas tu- a,
sic-ut in cæ- lo et in terra.
Pa- nem nostrum co- ti- di- ánum
da no- bis hó- di- e;
et dimitte no-bis dé-bi-ta nostra,
sic- ut et nos dimít- timus
de- bi- tó- ri- bus nostris;
et ne nos indú-cas in tenta-ti- ó-nem;
sed lí-be-ra nos a ma-lo.

A mi familia:

Mi esposa Claudia y mi hija Leonora;

Mi madre Yolanda Zozoaga Santelis †,

Mi hermana Gaby, papá Mundo,

y al recuerdo de mi hermana Cruz.

Contenido

Agradecimientos 6
Resumen 9
Introducción 10
Antecedentes 14

CAPÍTULO I

LA RELIGIOSIDAD COMO BASE PARA LA IDEACIÓN MUSICAL 18
1.1 Perspectivas conceptuales para el *Padrenuestro* 18
1.2 Delimitación parcial de un entorno en la dualidad mexicana 21
1.3 Rezo y oración, el fervor del Hombre por la Divinidad 24
1.4 Del miedo, la obediencia y la religión, a la moral y ética 26
1.5 De la memoria del *Padrenuestro* al *Padre Nostro* 30
1.6 Traducción que troca la interpretación 32

CAPÍTULO II

EN BUSCA DE UNA PERSPECTIVA PARA EL PADRE NOSTRO 37
2.1 Estado del Arte en torno al *Pater Noster* como obra musical 37
2.1.1 Tabla de compositores que realizaron música con el *Pater Noster* 39
2.1.2 Diferencias en el manejo de la voz en obras con Orquesta 43
2.1.3 Coincidencias simbólicas del *Padre Nostro* y otros *Pater Noster* 43
2.2 Texto, gesto y representación musical 45
2.2.1 Uso de la interjección en *¡Ach, nun ist mein Jesus hin!* de Bach 46
2.3 La riqueza de la voz como referencia de la mayor expresividad musical 47
2.3.1 De la expresividad vocal a la teatralidad: Schönberg, Kurtág y otros 48
2.4 El gusto y el recuerdo como base de un parámetro estético 53

CAPÍTULO III

PADRE NOSTRO PARA SOPRANO Y ORQUESTA 56
3.1 Conceptualización del texto y estructuración de la pieza 57
3.1.1 Aspectos del tratamiento de la Oración en el discurso musical 59
3.2 Análisis conceptual mediante un glosario de representación simbólica 63
3.2.1 Primer aspecto de representación simbólica. *Alusiones instrumentales* 66
3.2.2 Segundo aspecto de representación simbólica. *Ambiente sonoro* 67
3.2.3 Tercer aspecto de representación simbólica. *Índice acústico* 69
3.2.4 Cuarto aspecto de representación simbólica. *Cambio tímbrico* 70
3.2.5 Quinto aspecto de representación simbólica. *Gestualidad instrumental* 71

3.2.6 Sexto aspecto de representación simbólica. *Yuxtaposición simbólica* 74
3.2.7 Séptimo aspecto de representación simbólica. *Alusión por aparición* 76
3.3 Breve descripción de cada una de las secciones de la pieza *Padre Nostro* 81
3.4 Análisis Musical del *Padre Nostro para Soprano y Orquesta* 85
3.4.1 Análisis de la Primera Sección 87
3.4.2 Análisis de la Segunda Sección 89
3.4.3 Análisis de la Tercera Sección 90
3.4.4 Análisis de la Cuarta Sección 92
3.4.5 Análisis de la Quinta Sección 94
3.4.6 Análisis de la Sexta Sección 96
3.5 Reflexiones finales al análisis del *Padre Nostro* 98

Conclusiones 102
Notas 111
Referencias 116
Apéndice 122
Obras sobre el *Pater Noster*, breve vademécum de generalidades y análisis 122
Tabla A. Análisis y referencias generales de algunas obras sobre el *Pater Noster* 123
Tabla B. Obras que incluyen a la Orquesta y voz Solista o Coro 135
Tabla C. Obras de concepción apegada al formalismo de la retórica religiosa 139
Partitura del *Padre Nostro para Soprano y Orquesta* 140

Agradecimientos

Agradezco particularmente a mis revisores de tesis por su disposición y tiempo de lectura, para perfilar mejor este trabajo a través de sus valiosos consejos.

Conforme a la asignación del Comité Académico del Programa de Maestría y Doctorado en Música:

Dr. Gustavo Delgado Parra, presidente.

Lic. Salvador Rodríguez, secretario.

Dr. Ignacio Baca Lobera, vocal.

Dr. Jorge David García Castilla, vocal.

Mtro. Salvador Torré, vocal.

Agradecimientos

A los maestros de los cuales he obtenido el conocimiento musical

A la Mtra. Ma. Del Socorro Calva, que me indicó la puerta hacia el camino de la música.

Al Mtro. Luis Ruiz Huicochea, por la libertad expresiva en la ejecución musical.

A la Dra. Betty L. Zanolli Fabila, por la fascinación y apertura a la expresión artística.

Al Mtro. Mario Lavista, por la elucidación de una poética musical.

Al Mtro. José Suárez Molina, por la seriedad y respeto hacia la música.

Al Mtro. Juan F. Durán, por hacerme ver que el conocimiento es un tesoro reservado.

Al Mtro. Mauro Bonifacio por la apertura a otra perspectiva sonora y musical.

A la Dra. Gabriela Ortiz, por la virtud de la coherencia de la idea y su puesta en práctica.

Al Dr. Julio Estrada, por las puertas que abre a la fantasía musical.

Al Dr. Gonzalo Camacho, por el respeto a las confluencias humanas y su arte.

A los amigos de quienes he aprendido

Al laudero Gabriel Camacho Olalde

Al matemático Alejandro Álvarez García

Al ingeniero civil Mario Ramos Alcántara

Al compositor Francisco Cruz Romero

Al pintor Antonio Nieto Martínez

Al poeta Jorge Fernández Granados

Al escritor Mario González Suárez

A la pianista Claudia Lidia Alarcón Silva

A la Dra. Yuma Ramos Capistrán

Al Mtro. Eric Lamothe

Al Lic. Oswaldo Colín Ibarra

Al D.G. José Juan Fonseca Moreno

A mi familia y amigos de todos estos años, y a quienes ya no están con nosotros

...Mientras no aceptes a Dios como una certidumbre,

no estarás tranquilo y siempre dudarás…

Francisco Cruz Romero,

Compositor mexicano

Resumen

En la historia general de la humanidad, la necesidad de expresión y de posesiones materiales -allanadas ya la alimentación y el cobijo- son fundamentales para la continuidad de la subsistencia. La comunicación deriva lo social y espiritual en dos vertientes básicas que conectan al ser humano con sus congéneres y con lo divino, esto es, la expresión creativa y la religiosa; cualidades del Hombre que han convergido en su manifestación artística desde hace siglos. La presente propuesta *Padre Nostro para Soprano y Orquesta*, fundamentada en la Oración del *Padrenuestro*, intenta reflejar esta premisa a partir de las implicaciones polisémicas del texto que sustentan la concepción de su estructuración musical. Se presume que la Oración aludida es como el germen de lo más íntimo de la espiritualidad humana por lo que toda ella implica.

Este trabajo revisa rápidamente parte del pensamiento humano a partir de su producción artística como literaria, en particular la filosófica y religiosa con una perspectiva psicológica que apunta -extrapolada al contexto social- a una especie de código moral o ético aún vigente en nuestros días. Así, se busca evidenciar (como visión parcial) otra percepción diferente a la de la tradición musical de este género mediante el tipo de articulación del instrumental y recursos sonoros.

Introducción

La conformación de la Oración del *Padrenuestro*[1] que nos ocupa, como pretexto de composición musical para la pieza *Padre Nostro,* tuvo como parte de sus orígenes la necesidad humana por explicar su existencia e integración al mundo y fue artesonada de manera orgánica, en el tiempo. El *Padrenuestro* es una Oración fundamental para la mayoría en el mundo que cree en el Dios Supremo, de ahí su pertinencia como pretexto temático para esta obra.

Cuando leí el *Padrenuestro* en un catecismo italiano, se detonó en mi la inquietud por elucidar los cambios de percepción de su contenido, debido a que la implicación o significado de ciertas palabras en ese idioma, cambian sensiblemente de interpretación al español y el texto adquiere una perspectiva diferente, incluso con un dejo imperativo, situando a los seres humanos con sus pasiones naturales, y al Creador no necesariamente como nuestro gran protector, como generalmente se ha manejado.

Para la aproximación a algunas perspectivas del pensamiento y la representación sonora de la Oración, es necesario analizar el *Padrenuestro* teniendo en cuenta los aspectos concernientes a la parte histórico-filosófica con sus referentes semióticos, y la parte lingüística a partir de parámetros de índole técnica que perfilan mediante la prosodia y la semántica, su musicalidad.

El análisis del texto es **esencial** porque fundamenta el trabajo de composición de la obra musical diseñada para una voz femenina que *cante* la Oración del *Padrenuestro* y una orquesta sinfónica que *subraye* con diversos colores instrumentales y orquestación específica, las sutilezas y drama contenidos en ella mediante el discurso vocal (contenido semántico *Representado*), a manera de puente y decodificador entre el texto de la Oración (como símbolo *Representante*) y la resultante sonora del *Padre Nostro* para Soprano y Orquesta (como *Interpretante* de la Oración empleada), para que el resultado del análisis del texto quede en relieve y **evidencie** los conceptos e interpretación que se quieren enfatizar, clarificar e inducir en la obra musical.

Las fuentes de consulta para este trabajo fueron un misal italiano, *El Padrenuestro* de Alejandra Ma. Sosa Elízaga, los Evangelios de San Mateo y San Lucas; textos de Charles

Guignebert, Èmile Durkheim, María Zambrano, Radhakrishnan y Raju, Jacob Burckhardt, Miguel León-Portilla y Antonio Piñero, entre otros.

Expondremos ahora, sobre lo que versará este escrito:

Como Antecedentes creativos a esta Propuesta de Tesis, citaré 4 piezas que realicé varios años antes, motivadas por la observación de la conducta de un determinado entorno socio-cultural -así como de mi acercamiento a la filosofía y moral prehispánicas, a mi parecer emparentadas con la oración citada- a la que quise dar continuidad mediante el *Padre Nostro para Soprano y Orquesta.* Su objetivo es impactar en el sentimiento religioso del escucha a través del sonido, para estimular su reflexión artística mediante una "dramaturgia" construída de alusiones y alegorías, a partir de un paralelismo con la celebración de la Misa y una referencia directa a la Eucaristía[2] en la liturgia católica. El motivo de evidenciar este acto-ritual, es que en él se puede permear sutilmente la autoridad moral de la Institución eclesiástica, punto fundamental de mi interpretación de la Oración para la pieza.

El **primer** capítulo de este trabajo contiene los enfoques derivados de la conducta humana, a partir del marco de referencia que imprimen las religiones con la fuerza de la moral social en función de la idea de Dios, y la interacción del pensamiento decantado en el marco ético del individuo. En función de esto, surgió la necesidad de rastrear los orígenes de esta Oración, a través de dos aspectos de interpretación que hasta nuestros días le subyacen -sin olvidar que el tiempo ha borrado seguramente implicaciones distintas a las que ahora interpretamos- uno es de índole histórica a partir de referencias sustentadas bibliográficamente a través de algunos autores, y otro a partir de la tradición oral milenaria a través de la transliteración de oraciones antiguas como parte de las necesidades espirituales del Hombre.

A la perspectiva analítica de la Oración, se le confirieron paralelismos cosmogónicos con el panteón griego, así como con la visión de culturas americanas, que derivan una ambivalencia conceptual susceptible de mal interpretarse, y generar contradicciones que inciden ética y moralmente en la sociedad, por ejemplo, el pedir perdón al Creador de manera condicionada –en el contexto de esta Oración y en nuestra interpretación- ya que

supuestamente todos hemos perdonado a otros, entonces, ¿Esta deferencia es un intercambio?

Se pide protección ante la tentación porque ¿No somos responsables de nuestros actos?

Incluso el Catecismo señala en el Rito de Comunión después de la Eucaristía, que no se tomen en cuenta nuestros pecados o errores y que mejor se pondere nuestra fe en la Iglesia, entonces, sí esta Institución es guía ¿Dónde quedan la moral y rectitud que se le pide observar a los individuos?

Cuando se traducen los textos, evidentemente los contextos cambian, la madre lengua y la idiosincrasia permean la percepción o visión del mundo de sus miembros, es la esencia de las culturas, y es así que en nuestra relación latinoamericana -como mexicanos- percibimos de otra manera esos textos, pues ya han sido manipulados.

Como se aprecia, este capítulo contiene parte de los fundamentos de la concepción personal que el autor de este trabajo, tiene respecto a preceptos y valores que se presumen inamovibles y al mismo tiempo, carentes de relevancia para ser tratados artísticamente, no obstante sean parte de la naturaleza humana que se va transformando a través del tiempo.

El **segundo** capítulo refiere a grandes rasgos, obras de varios compositores con la misma temática del *Padrenuestro* -organizadas cronológicamente en unas Tablas realizadas por el autor de este trabajo- con la intención de encontrar paralelismos, coincidencias y diferencias con nuestra Propuesta del *Padre Nostro* y su contextualización. Aclaramos ahora que nos referiremos a las composiciones de esas Tablas como *Pater Noster.*

En base a una reflexión sobre la tradición de la música vocal, incluyendo los avances técnicos y estéticos del Siglo XX y XXI, se proveerá una perspectiva vocal y particular a la Oración en el *Padre Nostro*, mediante la "dramaturgia" antes aludida, debido a las implicaciones del texto y algunos aspectos que se busca evidenciar a partir de lo estético. Por lo tanto, la tipología del canto no será unívoca pues serán necesarios diversos tipos de articulación -a manera de evolución estética del canto- por lo que se requerirá de la cantante, una fluida impostación y versatilidad. La composición de la obra plantea para su expresividad y teatralidad, la incorporación como ideas de desarrollo creativo, algunas

aportaciones de Schönberg relacionadas con la técnica vocal del *sprechgesang* y el *sprechgstimme*[3] que se integran bien al concepto del *Padre Nostro* y a su proceso de desarrollo.

Así, este capítulo explora la estética y parámetros musicales que puedan configurar y dar una característica particular al *Padre Nostro* que se propone.

El **tercer** capítulo expone la construcción de la pieza desde su conceptualización, estructuración y descripción mediante diversos enfoques que contemplan lo conceptual y simbólico del texto y de cómo se aborda este. Se realiza una descripción de las secciones a manera de apreciación musical, como intento de "traducción-explicación" del comportamiento sonoro en un sentido equivalente a la écfrasis, mediante implicaciones simbólicas de la instrumentación y orquestación, entre otros parámetros. Se expondrán una serie de conceptos a partir de la catalogación de ambientes sonoros en función de la instrumentación o comportamiento textural; estos serán agrupados como *glosario de representación simbólica,* donde se mostrarán las ideas que subyacen en la obra mediante conceptos e imágenes de fragmentos de la partitura, con la intención de connotar visualmente la carga simbólica de lo que se aduce en dichos conceptos, e ilustrar así su proceso creativo. Por último, se desarrollará el análisis armónico de la obra.

Finalmente, se presentan las conclusiones con algunas especificaciones más precisas de algunos procedimientos en particular en la pieza, así como acotaciones de índole estética en las que se valora su pertinencia y aportaciones desde una perspectiva más objetiva a manera de meta análisis. También se exponen algunas acciones que no se llevaron a cabo y sus razones, así como la proyección de lo realizado. Se proporciona también una sección de Notas, en las que se aclara y amplía cierta información considerada importante para la comprensión o enriquecimiento de la lectura. Posterior a las fuentes de consulta, se proporciona un Apéndice con las obras analizadas en torno a este trabajo y por último la partitura de la obra *Padre Nostro para Soprano y Orquesta*, como anexo final.

Antecedentes

El *Padre Nostro* propuesto por el autor de este trabajo, es resultado de su interés por la temática de la dualidad en la Divinidad, así como por el comportamiento del ser humano, y que años atrás, mediante cuatro distintos perspectivas emocionales, abordó mediante la composición de las piezas: *Mefisto*, *Ixtequiliztli Cemancayeni*, *Joab* y *Limbos*.

Mefisto

Mefisto (1991), para violín, arpa y clavecín, instrumentada así para referirse a un demiurgo[4] por la estridencia tímbrica del ensamble. Alude a la percepción de inestabilidad psicológica o patológica de un individuo; está impregnada de relaciones interválicas disonantes de tritono[5], cuyo empleo plantea una tensión melódica así como una inestabilidad armónica para sugerir la fluctuación mental. Las articulaciones "puntillistas" como *pizzicato, spiccato* y *gettato* empleadas en el violín y los *staccati* en el clavecín, aluden a carcajadas demoníacas en el discurso musical; la tendencia cromática en el arpa -que lleva al extremo su propia idiomática- el impulso del discurso musical y la velocidad de la pieza crean una tensión constante y obsesiva que alude a una característica maníaca del individuo.

Ixtequiliztli Cemancayeni

Ixtequiliztli Cemancayeni (1989-1991), para cinta magnética, fue producto de una serie de muestreos y experimentación sonora con sintetizadores modulares Moog y Buchla a lo largo de un año de diseño, y otro período de edición del material trabajado en cinta de carrete abierto, mezcladas con grabaciones analógicas de distintas maneras, hasta conformar la pieza. Las posibilidades sonoras de esos instrumentos eléctricos, por demás sugestivas, fueron idóneas para recrear una fantasía musical con temática *mexica* que enmarcara la arenga asignada al dios dual *Ometéotl,* quien reprocha al Hombre su proceder en la vida, así como la interpelación de este hacia Él.

La pieza expresa mediante un texto original[6] en náhuatl y su equivalencia en español, el pensamiento atribuido a los sabios o *tlamatinime* mexicas -como aduce León-Portilla en *los*

antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares (1983, pp. 123-124)- en relación a los dones asignados por los dioses a los hombres *Toltecáyotl*, a quienes se concebía como artistas y chamanes, comprometidos con la sociedad por esa deferencia divina.

Ixtequiliztli Cemmancayeni		***Robo perpetuo*** *(maldición)*[7]
Nocquichpo	(Divinidad)	*Hombre*
Azáyac momiquizpan in mitzpalehuiz		*Quizá ninguno te ayudará en tu muerte*
Atlacacemele centelchihualoni cemicac		*Hombre de mala condición, aborrecible para*
ca cahuinemian		*siempre es tiempo de la vida*
Que me	(El hombre)	*Si…*
Yece tla nemiliz nohuiampa ca miquiztli		*Empero, con la vida por todas partes está la muerte,*
nochihuiampa		*en todos los rincones,*
uaqui tlalticpac		*todo se seca sobre la tierra.*
Iui…	(Omnisciencia)	*Así…*
in atlacatl omohuicac		*El hombre inhumano y sin razón, se fue*
Oniquichtec…	(Divinidad)	*¡Hurto!....*
nimitzixtequilia cemmanca nemiliztli		*¡Te despojo la vida eterna!*
onicmicti		*Le mate…*
Atel mochi in oquimotzacuilititia	(Omnisciencia)	*¿No está claro, que con la muerte,*
inic omictiloc		*pagó todas sus maldades? [Iniquidades]*
Ixtequiliztli Cemmancayeni	(Divinidad*)*	*Sin rostro ya, siempre serás olvidado.*

Joab

En *Joab* (1993), para doble coro *a capella* a 16 voces, se emplean las cuatro tesituras del coro y el contrapunto libre. Inicialmente la pieza se titulaba Job y el texto escrito *ex profeso*, versaba sobre la "protección" hacia un individuo sin ser merecedor a ella, en comparación a un desvalido. Expresaba los deseos de obtener la gracia del Creador, pero los conceptos del texto (gnóstico) eran un poco fuertes y se suavizaron, no obstante, la polifonía y el discurso contrapuntístico en la música, filtran la intención original del texto en relación a Dios; finalmente el texto quedó así:

Joab (*el Señor es el Padre*)[8]

Del Señor un instante somos
en otro segundo, en otro tiempo
para el regocijo de otros hijos
derramará Él sus bienes
y en ellos quizá subsista de nosotros
un recuerdo o una imagen.
Sus vacas o sus canarios o sus verdugos seremos
no sus amargos demonios
y eso Dios ya lo sabe.
A su nueva creación luz y alma infundiremos
así estaremos por siempre
raza bendita y pertinaz
cultivando la alianza y el amor al Padre eterno.
En silencio responderá con leche y mieles
a los hijos de sus goces, de su sueño etéreo
y aunque figuren otras creaciones
criaturas quizá grandiosas
hijos bellos que adulen la vanidad de un padre inconsecuente
permanecerá puntual aquel pacto mutuo
cual una heredad antigua
que en días de fiesta no debe olvidarse.
Él será nuestro Joab mientras nosotros lucharemos con el diablo
y salvaremos a sus hijos, a los otros,
y seremos como Dios y como el diablo.
Él será nuestro Joab y nuestro instante
Él será nuestro Joab.

Limbos

Limbos (1994-1995), para cuarteto de cuerdas, plantea -mediante la reiteración melódica, contrapuntística y un lentísimo desarrollo temático que se expande y contrae constantemente- la idea de giros como una espiral donde aparentemente todo es igual. Este comportamiento constante hasta el hartazgo, alude a un estado emocional recurrente donde la ruptura de ese estadio se presume lejana y desesperante, como una prisión mental en la que se está atrapado sin poder modificar la situación; teniendo sólo al tiempo como expectativa de liberación a tal circunstancia. Se generó por la impresión en un sueño, e implica la reflexión sobre la Divinidad con la esperanza de recuperar la lucidez y capacidad para escapar del limbo, o lugar donde se guarda la redención de la humanidad, o almas de los inocentes atrapados sin la anuencia divina.

CAPÍTULO I

LA RELIGIOSIDAD COMO BASE PARA LA IDEACIÓN MUSICAL

> Siempre que se intenta explicar un asunto humano tomado en un momento determinado del tiempo –ya se trate de una creencia religiosa, de una norma moral […] es preciso comenzar por remontarse hasta su forma más primitiva y más simple, buscar la enumeración de los caracteres por los que se define en este período de su existencia, y luego mostrar cómo, poco a poco, se ha desarrollado y complicado, cómo ha llegado hasta lo que es en el momento a considerar.
>
> Èmile Durkheim

1.1 Perspectivas conceptuales para el *Padrenuestro*

Independientemente al país en el que se viva, al sistema político, clasificación social y práctica religiosa, existe la necesidad inmanente del ser humano por buscar respuestas a su existencia y a caso dejar su huella, no sólo mediante la herencia familiar, artística, cultural o a través de su sola sobrevivencia. La trascendencia del Hombre y su relación con la Divinidad ha sido una constante espiritual, así como un medio de regulación de sí mismo. La realización del presente trabajo tiene como fundamento expresar las implicaciones inmersas en la composición del *Padre Nostro*[9] *para Soprano y Orquesta*, a través de la Oración homónima que entraña las inquietudes respecto a la Divinidad, el Origen y el Devenir.

La Oración que nos ocupa, es la visión de diversas culturas del mundo que llegaron a conclusiones semejantes al discurso filosófico y poético plasmado en la Biblia. Sus implicaciones polisémicas posibilitan la interpretación que del texto quiero enfatizar -así como la visión vertida mediante el Catecismo o el Misal mismo de la liturgia católica- en el discurso musical.

Varios enfoques se tuvieron en cuenta para la composición musical, por ejemplo, el *filosófico* a través del mito griego de Orfeo -el viaje del Hombre que elabora la idea que le permita creer que necesita rescatar algo imprescindible para poder vivir- el *alegórico,* al implicar la resurrección de Cristo y su ascenso al Cielo a la vida eterna.

Se infieren también los intentos de salvación en la cosmogonía *mexica* con *Quetzalcóatl,* quien viajará al *Mictlán* a rescatar los huesos de los antiguos pobladores para desangrar su príapo sobre ellos y crear una nueva generación de vida, instaurando la era del Quinto Sol en la tierra, etcétera.

Ahora bien, sabemos que el ser humano está condicionado por diversos factores que modifican su comportamiento y por ende, su visión del mundo. La psique puede deducirse mediante patrones de conducta, como por circunstancias de índole neurofisiológica. Los acontecimientos trágicos o infaustos tienen efectos diversos en quien los sufre, y pueden experimentar situaciones angustiantes como desesperación y ansiedad que subyacen en la aparente estabilidad emocional. El *estrés* también puede influir en el estado anímico, manifestándose incluso como euforia a manera de válvula de escape de las tensiones. La presión psicológica a la que alguien es sometido, puede generar paulatinamente, perturbaciones en la percepción y eventualmente desembocar en conductas diversas de la personalidad como: sumisión, depresión, soberbia, etcétera. Debido al grado de exposición a determinada presión o coerción, pueden resultar trastornos como: la paranoia y delirio entre otras en función de la fortaleza mental del individuo. En la fantasía literaria se encuentran ejemplos de esta naturaleza en Poe, Lovecraft y Kafka entre otros. La psiquiatría contempla condiciones neurológicas sensibles y permanentes que suelen ser detonadas por impresiones fuertes: la esquizofrenia como la maniaco-depresión, llegan a potenciar las facultades humanas y no pocas veces los individuos que las padecen, logran realizar cosas que superan la capacidad media de las personas alcanzando estados de lucidez amplios, inclusive la percepción de visiones a partir de las cuales actúan.

En la historia de las religiones ha habido eventos cimentados en la intermediación divina, esto es, justificados a partir de la "revelación"; estados de conciencia que no le pertenecen a toda la gente, y que se ha argumentado provienen de una inspiración divina como el caso de Constantino que en el siglo IV aseveró la revelación de Cristo en sus sueños.[10] La revelación ha estado presente en muchas culturas, y en torno a ella se argumentó la praxis de ritos y ceremoniales, cuyos resultados eventualmente generaron postulados religiosos.

Respecto a la conducta humana para esta perspectiva psicológica sobre la Oración, tenemos que otro enfoque de ésta dramaturgia (ya aludida), está en el concepto de la "culpa" generada por la conciencia de los actos erróneos en cuanto al comportamiento social, transformándose dentro de la religión en pecados, independientes de los preceptos del Antiguo Testamento y de del pensamiento filosófico del cristianismo primitivo. En general, el acto de confesión perdona a quienes incurren en el error pero no siempre subsana ni siquiera en lo moral a quienes hayan resultado afectados, de tal manera, el confesor dictamina y penaliza (castiga) mediante ciertas encomiendas como la oración, y sugiere al infractor no reincidir en tal acción para ser absuelto (la expiación); estas acciones implican en teoría, la forja de una conciencia y acción como base de una conducta ética o moral para la corrección de los yerros, no olvidemos que el perdón de los pecados fue parte de los argumentos con el que el catolicismo sentó las bases de su éxito.

Este aspecto fundamental del rito en la liturgia católica, se enfatiza en la Eucaristía -que conecta al rezo del *Padrenuestro*- con la genuflexión como muestra de respeto y la comunión con el *pan y el vino*, acto en el que la Iglesia relaciona a la Misa con el Sacrificio del Cuerpo y Sangre de Jesucristo en la Cruz, que "quita los pecados del Mundo" (esto se referirá alegóricamente en la 5ta. Sección de la obra).

Otras motivaciones subjetivas en la pieza y en correspondencia con la Oración del *Padrenuestro*, se enmarcan en la perspectiva filosófica y socio-cultural, como el aspecto dual en la Divinidad y lo que esto genera en los individuos; es bajo esta alegoría sonora, que se pretende dar relieve a la percepción del Hombre común que busca respuestas para los acontecimientos infaustos o trágicos de la vida, para responsabilizarse de ellos o delegarse a terceros.

Con las motivaciones referidas, y a partir de algunos parámetros de escritura evidenciamos en la partitura, nuestra visión de la Oración.

1.2 Delimitación parcial de un entorno en la dualidad mexicana

La imperiosa necesidad humana por explicarse el mundo en el que vivía, concibió una genealogía divina a lo largo de sus innumerables generaciones y balbuceos intelectuales mediante sus diversas cosmogonías; como ejemplos tenemos los poemas homéricos, el Corán, el Popol Vuh, etcétera, aunque la postura más generalizada del origen del Hombre la encontramos en el génesis bíblico. La cultura mexica en particular justificó su existencia como *macehual,*[11] lo que le permitió evolucionar hasta su conquista y de ahí a la actualidad, heredando una pregunta sin respuesta conciliadora o unívoca, una cultura "Hija del Dios Supremo" no sólo para el hombre común, sino para los más sabios científicos y teólogos. La historia universal, la herencia prehispánica de nuestro país y su actual idiosincrasia, nos permiten percibir una especie de "vasos comunicantes" para plantearnos -guardando las debidas distancias- una percepción particular para la circunstancia mexicana.

Nuestra cultura mexicana tuvo un proceso dramático de adecuación filosófica y religiosa que cambió su percepción de las cosas, y la pintura en frisos de centros ceremoniales así como la escultura y la pictografía en códices prehispánicos, fue el cultivo idóneo para el adoctrinamiento español una vez consumada la toma de *Tenochtitlan* en agosto de 1521, con la consecuente instauración de un nuevo orden de gobierno.

El franciscano Fray Pedro de Gante llegó a la Nueva España hacia 1523 y comenzó a enseñar la religión cristiana. Sus preceptos sobre la fe rebasaron lo estrictamente religioso al incursionar en la vida social, política y económica de los indígenas, así como en la organización de sus pueblos. Inició un proceso de cristianización cuyo objetivo principal fue enseñar la doctrina cristiana de una forma sencilla y didáctica por medio de pictogramas; *una imagen dice más que mil palabras*, reza el dicho -una imagen plantea lecturas, detona emociones y conceptos basados en lo que describe- y así, en el contexto de este trabajo, sugiere modos de conducta, valores cristianos y el dogma. Este religioso empleó un catecismo pictográfico[12] que presentaba los contenidos de la doctrina católica -con sus ritos y normas de fácil comprensión para una sociedad que estaba familiarizada con este medio plástico de comunicación[13] a un nivel aún más abstracto- además de la idea de un Dios único.[14]

Este catecismo está formado por 14 oraciones con sus respectivos pictogramas, de ellas destacamos dos, la primera: *Con la señal de la Cruz* como apertura al rito religioso en la Iglesia mediante el signo sacramental de persignarse -esbozada sobre el rostro y pecho del cuerpo como símbolo de la cristiandad y sacrificio de Cristo- y la *Oratio Dominica* del *Padrenuestro.*

De esta manera, esta sociedad inició su instrucción a una religión monoteísta y una cosmogonía "metamorfoseada" a un nuevo orden en el siglo XVI; el discurso sobre el mal (el demonio) resultó en una advertencia para los indígenas a no relacionarse con el enemigo de Dios -satanizando tradiciones y en especial lo concerniente a los sacrificios humanos que los indígenas tenían ya como base de visión milenaria- o comulgar con la tentación de no atender a los nuevos preceptos circunscritos al orden social y dogma cristianos. No olvidemos que la cosmovisión prehispánica del universo era dual bajo un concepto de equilibrio que abarcaba todo, como entre el día y la noche; no se tenía la noción maniquea del mal, los dioses habitaban en su propio plano aunque tuvieran atribuciones de la naturaleza y de sus fuerzas, un poco parecido al panteón griego; su Universo estaba distribuido en 4 rumbos cardinales y un centro, situando a los hombres en medio de 13 cielos con los cuerpos estelares, nubes, etcétera y sus 9 regiones del inframundo, algo semejante a la Divina Comedia de Alighieri.

El proceso histórico de México desde la fundación de *Tenochtitlán* hasta la actualidad, instauró una huella psicológica que caracteriza a gran parte de la nación (sin que esto sea un menoscabo). Se sobrevivió a la nueva ideología mediante la astucia, el sesgo y la apariencia. Esto es evidente a partir de la Conquista y de la idea de Jesucristo y del Todo Poderoso del Universo, no obstante, el proceso de asimilación religiosa empleó muchos años para su pleno establecimiento como una nueva fe, pues los indígenas herederos de la cosmovisión milenaria*,* continuaban aún, de manera subrepticia, adorando a sus anteriores y *verdaderos dioses* a través de las piedras de sus antiguos templos[15] destruidos, empleadas en las construcción de Iglesias, los templos del nuevo orden.

En estas circunstancias de la vida reincide el concepto de la dualidad heredado de la cosmogonía ancestral, no sólo en nuestra cultura, como refiere Burckhardt (1945, p. 146):

> … la idea arrebatadora de una primitiva religión común, que cada cual se figura a su manera, […] en parte inconscientemente, en parte con conciencia filosófica, los creyentes de divinidades parecidas se buscaban y se encontraban ante los mismos altares. Se reconocía con gusto a la Afrodita griega en la Astarté del Asia Menor, en la Athyr de los egipcios, en la Diosa Celeste de Cartago, y lo mismo ocurrió con toda una serie de divinidades.

El concepto de dualidad de la Divinidad y la posibilidad de ramificarse con otros atributos e incluso derivarse sexualmente como el caso del dios *Ometéotl*, fue compartido por muchas culturas, como ya se mencionó. La ubicuidad y omnisciencia del "Señor del cerca y del junto" *Tloque Nahuaque*, permeó significativamente varias culturas mesoamericanas heredando de alguna manera, la cautela y el temor hacia lo desconocido que circundaba y era inescrutable. Este concepto "coincidió" con los postulados bíblicos a través de la conquista española donde se sofisticó hasta el Virreinato, para decantarse finalmente en la cultura mexicana en un sincretismo muy particular con gran parte de su percepción sobre la Divinidad, a través de la devoción, el sesgo y la lisonja, que llevarían la agilidad mental del vulgo a nuevas implicaciones semióticas.[16] Este sincretismo generó una especie de "doble cara" como un sesgo para su contextualización al nuevo orden político y religioso.

El conocimiento de la cosmogonía prehispánica desvela la idiosincrasia de nuestro país en relación a su concepción del mundo y a la religiosidad, parcialmente vigente aún en Latinoamérica, independientemente de la presunción sobre la manipulación que los frailes franciscanos hicieran en la transcripción de esos relatos. El vasto acervo bibliográfico nos permite vislumbrar cómo las culturas antiguas -no sólo la mesoamericana- percibieron la Divinidad, las que inferían su ubicuidad al encontrarla potencialmente al mismo tiempo en todos lados, diversificada con distintos atributos; el filósofo árabe Averroes afirmó que:

> … todas las religiones son obras humanas y, en el fondo, equivalentes; se elige entre ella por razones de conveniencia personal o de circunstancias. Al mismo tiempo, destruye la creencia en la creación *ex nihilo* y en la resurrección; niega la realidad de la vida futura personal y reduce la Providencia a una finalidad muy vaga. Cuida, sin duda, de distinguir entre la fe y la razón, pero es para oponerlas una a la otra y aceptar que, sobre el mismo punto, pueda concluirse *en fe* en un sentido y en *razón* en otro. (Guignebert, 1993, p. 119)

El mundo contemporáneo ha cambiado poco respecto a la religiosidad, pero se oculta o minimiza su importancia, aunque posiblemente la velocidad de la modernidad, la han puesto a un lado.

1.3 Rezo y oración, el fervor del Hombre por la Divinidad

La forma más contundente del pacto del Hombre con las fuerzas de la naturaleza ha sido el sacrificio, pues seguramente temía a lo que no comprendía. Se ha especulado siempre sobre las reflexiones de los primeros pensadores de la humanidad en relación a su entorno y supervivencia. Fernando Doganà (1988, p. 40), argumenta que cuando el individuo percibió en soledad su voz, sonidos o ruidos no articulados simultáneamente por él sino como producto del eco dentro de una cueva o espacio propicio para ello, seguramente se sorprendió al sentirse "acompañado" por un ente no visible. La reiteración y variación del fenómeno estimuló su intelecto y conciencia para poder manipular su voz.

Paulatinamente el Hombre se sofisticó realizando acciones que le permitieran "pactar" con las fuerzas de la naturaleza que lo rebasaban; comenzó a generar ideas que fundamentaron sus mitos, hasta transformarse en un individuo que creó conceptos para justificarse en el mundo. La necesidad de comunicación con los dioses seguramente generó mediante la reflexión, las oraciones; una aproximación de índole histórico-filosófico a distintas cosmogonías, lo evidencian. Cuando el Hombre sepultó los cuerpos de sus seres queridos para protegerlos, quizá intuyó un lugar para morar con los dioses en "el más allá" -las inhumaciones con objetos del fenecido infieren la continuidad a otro camino- constituyéndose en el tiempo un rito a todos los niveles y en todas las culturas a través de los siglos, hasta hacer de la muerte un culto de unificación con los dioses, por intermediación de la oración.[17]

En muchas culturas hasta el cristianismo primitivo en occidente- aproximadamente entre los siglos I-IV, d.C., en que se conformó cierto acervo de plegarias en una oración tranquilizadora del alma- ocurrieron cambios paulatinos para la estructuración de diversas doctrinas; es sabido que las oraciones se dirigían a los ancestros[18] y a los dioses.

En relación a celebraciones a los dioses -por ejemplo al *Júpiter* grecorromano- lo imprescindible era gozar de su favor estando en paz con ellos, congraciandose mediante ceremonias pomposas e incluso sacrificios, Burckhardt (1945, p. 141), refiere que "… la vida privada se hallaba impregnada, desde la cuna hasta la sepultura, de prácticas religiosas. En la casa los sacrificios y los banquetes iban a la par; en las calles de la ciudad se tropezaba con aquellas procesiones y manifestaciones…"

En Mesoamérica, celebrando a la deidad *Huitzilopochtli*, Sahagún refiere (Toriz, 1993, p. 77), para la Fiesta nahua denominada como el "desollamiento de hombres" -en el mes II *Tlacaxipehualiztli*- que los cautivos tenían que estar en vigilia, y se les arrancaban los cabellos y sacaban sangre de las orejas -adquiriendo características de los guerreros en su tocado- lo que era presidido también por el dios *Tezcatlipoca.*

De manera transfigurada, es posible observar rastros de esos rituales en la actualidad en santuarios e iglesias, a través de los exvotos con los que los individuos se asumen como deudores de algo "para mantenerse en contacto", congraciarse y sacrificarse, como un tipo de necesidad a la Divinidad, y que también subyace, en las fiestas patronales.

Representaciones plásticas, epitafios o consignas labradas en lápidas y sarcófagos, evidencian[19] la expectativa de otra vida; como escribiera Burckhardt (1945, pp. 180-182), "…lo mejor del caso es que la idea, tan arraigada, de un *fatum* terrenal no se hallaba ya en hostilidad manifiesta con la moralidad desde el momento en que se admitía el destino ultraterreno del hombre".

Ideas como estas, eran parte del pensamiento de una comunidad englobada en una serie de elementos constitutivos de un ámbito cultural mayor. La tradición oral junto a los testigos y entendidos de los hechos de la Pasión de Cristo plasmados en los Evangelios -no olvidemos que su datación[20] y algunas atribuciones de sus autores son aproximaciones- fueron las fuentes principales para la estructuración del cristianismo y posteriormente de la Iglesia. Recordemos que Mateo y Lucas, en relación a nuestro tema, refirieron en sus propios Evangelios el origen del *Padrenuestro*,[21] cuando los seguidores de Cristo le preguntaban cómo dirigirse a Dios, él les respondía que mediante la Oración (referida en la Biblia en el

Sermón de la Montaña). Este punto fue crucial al unificar las necesidades cotidianas y expectativas futuras de los hombres.

> Con el Padrenuestro Jesús responde perfectamente a la solicitud de sus discípulos: 'enséñanos a orar', es decir, enséñanos a *relacionarnos con Dios*. Y hace eso exactamente: Nos descubre una manera de orar que rompe todo formulismo o formalismo, todo protocolo y distancia, y termina con el mito de un Dios lejano e indiferente. (Sosa, 1995. p. 17)

1.4 Del miedo, la obediencia y la religión, a la moral y ética

> La religión comienza con la certidumbre de que algo se espera de nosotros, de que hay fines que necesitan de nosotros. A diferencia de todos los demás valores, los fines morales y religiosos evocan en nosotros un sentido de obligación. Se presentan como tareas más que como objetos de percepción. La vida religiosa consiste, pues, en servir a fines que necesitan de nosotros. El hombre no es un espectador inocente del drama cósmico. Hay en nosotros más parentesco con lo divino de lo que podríamos creer. […] El hombre es necesario, es *una necesidad de Dios.* (Heschel, en Radhakrishnan & Raju, 1993, p. 146)

En los Evangelios de Mateo y Lucas estaba esbozado el *Padrenuestro,* y el emperador Constantino encontró a manera de paráfrasis[22] (Burckhardt, 1945 pp. 331-338), una contundente aplicación práctica al proponer el domingo como día del Señor y el *Pater Noster* común, instruyendo al ejército y a los paganos a honrarlos marchando y elevando las manos al pronunciar la Oración, pidiendo el favor de ganar las batallas el Todopoderoso y agradeciéndole también.

Esta percepción permaneció en la liturgia de la Misa católica, se puede constatar poco antes del final de su celebración en del Rito de la Comunión durante La Paz:

> *Señor Jesucristo, que dijiste a tus apóstoles: "La paz les dejo, mi paz les doy", no tengas en cuenta nuestros pecados, sino la fe de tu Iglesia y, conforme a tu palabra, concédele la paz y la unidad. Tú que vives y reinas por los siglos de los siglos. Amén.* (Catecismo de la Iglesia Católica)

Este enunciado *quasi* de incondicionalidad institucional puede potenciar el sesgo moral de los devotos, pues en sus mentes "se conducen correctamente para salvar" sus almas.

> … Los tipos ideales llenos de una profundidad espiritual y en entrega completa, representaban, de seguro, la pequeña minoría, como en todas las cosas humanas; la gran masa se había sentido atraída por el perdón de los pecados, que figuraba en primer plano, por la inmortalidad prometida, por el misterio que rodeaba a los sacramentos y que, para muchos, no era más que un paralelo de los misterios paganos…
> (Burckhardt, 1945, pp.134-135)

Las primeras alianzas se dieron por necesidad hasta conformarse en grupúsculos de resistencia y ayuda; evolucionaron mediante lazos familiares y la procreación entre clanes para obtener ventajas y poder. La autoridad primigenia era representada por los padres, a quienes se venera, al menos por allanar los balbuceos en los albores de la vida. Esta condición se estructura desde la infancia y representa una lógica de jerarquías de manera escalar y generacional que nos remite en retrospectiva al pasado -atravesando a los abuelos y ancestros- hacia la pérdida de la cuenta familiar y la memoria, hasta la Entidad Creadora, así, nuestros padres terminan sacralizados.[23]

En *Los antiguos mexicanos,* León-Portilla (1983, pp.184), refiere:

> Quien haya leído los consejos de los padres a sus hijos y recuerde los ideales de la educación prehispánica, conoce ya el valor dado por los antiguos mexicanos a la persona humana. Quien piense en la estructura del pueblo del Sol, reconocerá al mismo tiempo su profundo sentido social. En la tensión de los polos extremos, individuo y sociedad, la cultura de Anáhuac halló un justo equilibrio. Por eso hubo en ella rostros distintos, fisonomías definidas. Conscientes de ello, sus poetas afirmaron el valor supremo de la persona y de la amistad que acerca a los rostros distintos y los une en lo que ellos llamaron *cohuáyotl*, comunidad….

Los padres son un binomio de autoridad moral, cuando los vástagos ignoran las pautas paternas y sociales, incurren en faltas morales[24] y de respeto; su obediencia o no, se proyectaba a los dioses.

En la cosmovisión del México prehispánico la triangulación de la Divinidad con el género humano está representada por *Ometéotl*, dios de Todo, con su doble advocación masculina en *Ometecuhtli* y femenina en *Omecihuatl*; un cierto paralelismo con Adán y Eva como

instrumentos de Dios. *Amarás a Dios sobre todas las cosas y honrarás a tu Padre y Madre como a ti mismo*, premisas del catolicismo y la moral en la sociedad, que imprimen a ultranza el temor y el respeto.

Phillips (1986, pp. 316-320) relaciona el deber moral mediante una especie de transversalidad consanguínea y divina:

> A diferencia de la moral, que reconoce que a veces no es malo decidirse en contra de las obligaciones con nuestro padre, la religión no reconoce ninguna circunstancia que justifique que decidamos no cumplir nuestras obligaciones para con Dios. Éste se debe a que al rechazar la voluntad de Dios, uno no rechaza una afirmación de las muchas de una institución, como la familia, sino que rechaza los cimientos mismos de la institución. Rechazar la voluntad de Dios no es rechazar una de las muchas afirmaciones contradictorias de una manera de vivir: es rechazar el modo de vivir en sí.

La fuerza social y religiosa, impele al individuo a conducirse con sigilo para no estar fuera del contexto regulador. "El hombre crea valores y descubre que se siente culpable cuando los viola. El hombre construye instituciones que luego se enfrentan a él como poderosas estructuras controladoras y hasta amenazantes del mundo externo." Berger (1971, p. 22); y Heschel (citado en Radhakrishnan & Raju, 1993), argumenta sobre la fragilidad humana:

> La esencia del hombre no está, efectivamente, en lo que es sino en lo que puede ser. Lo oscuro de la posibilidad es, sin embargo, el foco de la angustia. Hay que elegir siempre entre varios caminos y somos necesariamente libres –somos libres contra nuestra voluntad—y debemos tener la audacia de escoger, sabiendo apenas cómo o por qué. […] Pero sólo los ojos vigilantes y fortificados contra lo brillante y superficial pueden percibir la visión de Dios en la terrible noche del alma, en medio de la locura, la falsedad, el odio y la malicia humanos.
> (pp. 141-142)

Comparando esto con un fragmento de la *Oración sobre la dignidad del Hombre* de G. Pico della Mirandola (1463-1494), veremos cómo el Hombre, especie virginal, debía construirse.

> No te hemos dado, Adán, una morada fija, ni una forma que te pertenezca a ti sólo, ni una función peculiar tuya, para que, de acuerdo con tu antojo y de acuerdo con tu juicio, puedas tener y poseas la morada, la forma y la funciones que desees. […] Tú, que no estás confinado por ningún límite, que serás conforme a tu propia y libre voluntad, en cuyas manos te hemos puesto, fijarás por ti mismo los límites de tu naturaleza. […] No te hemos hecho de cielo ni de tierra, ni moral ni inmortal, para que, en libre elección y honorablemente, como hacedor y modelador de ti mismo, puedas configurarte a ti mismo como prefieras. Tendrás el poder, gracias al juicio de tu alma, de remontarte a las formas más altas, que son divinas". (Herrera, 1972, pp. 232-233)

Esta es la descripción de un "Hombre" único sin contexto social, su relación con otro congénere es nula, está en la orfandad sin un parámetro conductual. De tal manera, la moral es casi un estado de gracia para poder integrarse el entorno sin alterar nada, ni entidades ni valores, es un estadio supremo de la evolución del Hombre. Entonces, ¿Cuándo aparece la conciencia y el juicio de valor de los actos que inciden en la percepción de lo moral?

Alfonso Reyes (1982), escribió al respecto: "Podemos figurarnos la moral como una Constitución no escrita, cuyos preceptos son de validez universal para todos los pueblos y para todos los hombres", pues la consideró proveniente de la educación para el bien.[25] La moral, la religión, incluso la filosofía moral o ética del Hombre, validan los actos en virtud de sus necesidades, por lo que son un juicio de valor de la calidad del individuo.

El filósofo Martin Buber (1878-1965), concretiza de esta manera lo ético y lo religioso:

> Hallamos lo ético en su pureza sólo allí donde la persona humana se enfrenta con su propia potencialidad y distingue y decide en tal confrontación, sin preguntar qué es lo bueno y qué lo malo en ésta, su propia situación. […] Es el conocimiento por parte del individuo de lo que él es "en verdad", de qué está destinado a ser en su única y no repetible existencia creada. […] Entendemos por lo religioso […] la relación de la persona humana con lo Absoluto, cuando y en cuanto la persona ingresa y permanece en esta relación como un ser total. Esto presupone la existencia de un Ser que, si bien limitado e incondicionado en Sí mismo, permite que otros seres limitados y condicionados existan fuera de Él. (1993, pp. 128-129)

El más prístino ejercicio de la ética podría ser la virtud que se atribuye a los religiosos más legítimos, esto es, el equilibrio en todos los sentidos. La ética sería el adalid para quienes no creen en la existencia del Omnipotente, en consecuencia, la esperanza de "retribución" divina tampoco existiría más que como una concatenación de afortunadas circunstancias sin significado alguno.

1.5 De la memoria del *Padrenuestro* al *Padre Nostro*

La producción que evidencia la evolución de las distintas culturas se analiza a partir de criterios históricos, disciplinares, etcétera, en función de su contexto; si el estudio se fundamenta en productos del pasado, dónde sólo el acervo bibliográfico nos permite interpretar y teorizar debido a la distancia temporal, la perspectiva semiótica es pertinente. Independientemente de las fuentes consultadas, siempre hay decodificadores para acceder a la información, aunque eventualmente pueda modificarse al momento de su interpretación. León-Portilla (1972, pp. 11-12), escribió "…quiero mencionar también a Rubén Bonifaz Nuño, al que, como forjador de cantos, pedí consejo para hacer menos indigna esta presentación de nuestros antiguos poetas y sabios", cuando tuvo la necesidad de traducir poesía náhuatl. Siendo autoridad en lo prehispánico, el Dr. León-Portilla necesitó de un poeta para el material que daría a luz.

La interpretación glífica, la memoria de la tradición oral y lo transcrito por indígenas para traducirse a nuestro idioma, no se aleja mucho de una re-construcción poética. La memoria, como proceso neurológico, está condicionada por el contexto y por el detonador que la activa, desde el acto voluntario de recordar hasta el reactivo en la evocación sinestésica.

> Se distinguen tres momentos en el proceso de memoria: adquisición, retención y recuperación (es decir, generar mecanismos para codificar la información, registrarla y luego recuperarla). Los distintos tipos de memoria (por su naturaleza, duración, contenido, forma de procesamiento) muestran la indisoluble conexión entre lo individual y lo social y la manera en que los procesos cognitivos se encuentran asociados a procesos sociales.
> (Markowitsch, H., citado por Ricaurte, 2014, p. 32)

Si la historia de la humanidad se fundamenta en la escritura de lo acontecido mediante la reflexión y la memoria, siempre habrá algo mal interpretado y olvidado; es una evocación en el tiempo. San Jerónimo, da pruebas de las circunstancias de su memoria, en relación a un escrito que le fue solicitado redactar como prefacio al Evangelio de la Natividad de María, del pseudo Mateo:

> El suave requerimiento que me dirigís reclama de mí un trabajo relativamente fácil, pero penoso en grado sumo, por las cuidadosas precauciones que hay que tomar contra el error. Me pedís, en efecto, que ponga por escrito lo que haya encontrado en diversas fuentes sobre la vida y la natividad de la bienaventurada Virgen María hasta su incomparable parto y hasta los primeros momentos del Cristo, empresa poco difícil de ejecutar, pero singularmente presuntuosa, como os digo, por los peligros a que expone a la verdad. Porque lo que de mí exigís, hoy que las canas blanquean mi cabeza, lo he leído, sabedlo, cuando era joven, en un librito que cayó en mis manos. Ciertamente, después de ese lapso, colmado por otras preocupaciones nada triviales, ha podido muy bien suceder que varios rasgos se hayan escapado de mi memoria. (González, 2010, p. 67)

Las impresiones que obtenemos de este mundo están permeadas por nuestra interpretación -que potencialmente- será vertida a nuestros interlocutores con una percepción personal o subjetiva. Acerquémonos al *Padrenuestro*, sin olvidar que Italia se afirmó por la hegemonía de su Imperio, convirtiéndose por antonomasia en bastión del cristianismo, dosificando el conocimiento a través de la religión y permeando la herencia de la cultura griega. Veamos los sutiles cambios en su traducción e implicaciones semánticas que dependen de la idiosincrasia de un país, contexto sociocultural, así como de quien profesa la religión y de quien lo reza o no. En su análisis veremos la connotación de palabras que permiten sustraer parte de su esencia para la composición musical, a partir de referencias simbólicas mediante equivalencias sonoras, texturales y de orquestación desde dos perspectivas: como integrante de una religión y como observador externo al culto religioso.

Un juicio de valor u observación a este propósito como aduce Hernández (2012), en relación a comentarios versados sobre la música por parte de musicólogos o críticos, es que estos "…siguen hablando de la gran importancia de la música para la sociedad sin saber cómo se podría estudiar esa importancia en el sonido musical mismo."

1.6 Traducción que troca la interpretación

La contextualización que en términos generales afecta la interpretación de un texto antiguo, podemos reducirla al aspecto histórico-filosófico y al lingüístico a partir de referentes técnicos que articulan el lenguaje, y perfilan mediante la prosodia la semántica de la Oración y su musicalidad. Para hacer una propuesta musical mediante nuestra versión conceptual de la Oración es necesario introducirse un poco en el trayecto de su origen escrito a su traducción a otros idiomas, y percibir las sutilezas que eventualmente se encuentren en el camino y señalarlas, así como también para no olvidar que mucho de lo que conocemos es un reflejo fundamentado en una idea anterior.[26]

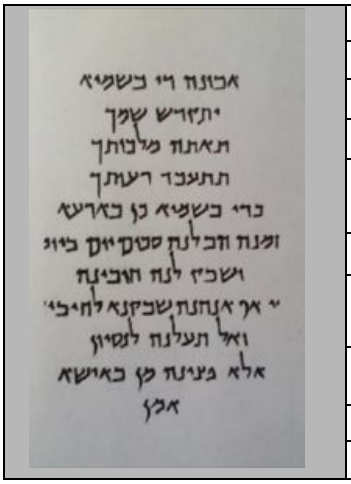
Veamos brevemente los aspectos básicos a considerar en la traducción de textos:[27]

En primer lugar se realiza una adecuación (transliteración) de la lengua original al alfabeto latino, que es el que nos pertenece culturalmente. En segundo lugar está la traducción a la lengua o idioma del *Padrenuestro*, griego y arameo. Como tercer paso la traducción al latín así como a los idiomas modernos italiano y español; el primero por ser la fuente detonadora de la idea de la obra y el segundo, la base de interpretación en el idioma de nuestro país.

A partir de esto, se establece una relación tangencialmente semiótica sustentada en la traducción de la Oración –sin olvidar que ambas civilizaciones fueron conquistadoras y heredaron sumisión- por una parte a la herencia cultural romana (y el latín del catolicismo) y por otra, a su traducción al español para observar y comparar las diferencias con las que llegó a nosotros, así como la interpretación conceptual trocada, debido a la traducción. Esta es la razón fundamental del empleo del texto en italiano para el *Padre Nostro* y no el latín -como generalmente se hace en la composición musical de connotación religiosa- de ahí la comparación de la Oración en ambos idiomas "vivos", para subrayar su cambio sin que ello implique necesariamente la realización de la pieza con el texto en español; seguramente sucedería lo mismo si quisiera compararse la versión latina con el idioma alemán, etcétera.

Existen muchas referencias documentales[28] -como la *imagen-texto* que presentamos adelante- para cuya lectura dependemos (como se mencionó) de decodificadores que son los investigadores teóricos, religiosos, exégetas, etcétera, y en cuya veracidad (los no doctos), debemos confiar.

Obsérvese la "traducción"[29] libre al español del texto antiguo que refiere el *Padrenuestro*, es algo parecida a la versión conocida pero no es la oficial del Catecismo Católico.

	**Transliteración (latinizada)**	**Español**
	Abun dabashmaya	Padre nuestro en el cielo
	nethkadash shamak	Santo es tu nombre
	tetha malkuthak	Tu reino viene
	newe tzevyanak: aykan dabashmaya	Tu voluntad se hace, tanto en el cielo como en la tierra
	af bara hav lan lakma dsunkanan	Danos hoy el pan que necesitamos
	yamana washbuk lan, kavine aykana daf	Perdona nuestras ofensas, como ya hemos perdonado a quienes nos ofenden
	hanan shabukan lhayavine ulow talahn lanesyana	No nos lleves a la tentación
	ela fatsan men bisha.	Y líbranos del error.
	Aa-meen.	Amén.

Se pueden observar diferencias en la articulación del lenguaje, en lenguas emparentadas.

Arameo de Cristo	**Arameo hebreo**	**Hebreo católico (actual)**
Abun dabashmaya	Avvon d-bish-maiya	Avinu shebashayim
nethkadash shamak	nith-qaddash shim-mukh	yitkadash sh´meka
tetha malkuthak	Tih-teh mal-chootukh	tavo malkhuteka
newe tzevyanak: aykan dabashmaya	Nih-weh giw-yabukh: Ei-chana d´bish-maiya: ap bár-ah	Yeyasse r´tsonkha k´mo bashamayim keyn ba´rets.
af bara hav lan lakma dsunkanan	Haw lan lakh-ma d´soonqa-anan yoo-mana	Et lekhem khukeynu teyn lanu
yamana washbuk lan, kavine aykana daf	O'shwooq lan kho-bein: Ei-chana d'ap kh´nan shwiq-qan I´khaya-ween	A hayom, uslakh lanu et khovoteynu kaasher salahknu gam anakhnu lehkayaveynu
Hanan shabukan lhayavine ulow talahn lanesyana	Oo´la te-ellan l´niss-yoona	veal-t´vyeynu liydey misayon ki
ela fatsan men bisha.	il-la pac-shan min beesha.	Av im-haltseynu min.
Aa-meen.	Aa-meen.	Amen.

La importancia cultural griega es otro parámetro de referencia de la Oración, pues se presume una versión dialectal[30] de ella, no obstante se asuma su creación en arameo[31], la lengua materna de Cristo.

El griego fungió como lengua culta incluso en los tiempos de Cristo y fue empleado por los evangelistas para referir los hechos de *La Pasión*, (Piñero, 2016, pp. 19, 45, 86, 168).

El lenguaje está en continua transformación y no es extraño que surjan mutaciones en él. La estricta interpretación en la traducción de la Oración no es fundamental –ya que se pierde objetividad aún para los especialistas en el campo- no obstante, se logra parcialmente en su esencia general.

"La semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los *procesos* culturales hay unos *sistemas*; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje" (Eco, 1980, p. 28).

Griego	**Transliteración (latinizada)**	**Latín**
Πάτερ ἡμῶν ὁ ἐν τοῖς οὐρανοῖς	Páter hemón, ho en tois ouranís	Pater noster, qui es in caelis
ἁγιασθήτω τὸ ὄνομά σου·	Hagiastheto to ónomá sou.	Sanctificetur nomen tuum.
ἐλθέτω ἡ βασιλεία σου·	Eltheto he basileía sou.	Adveniat regnum tuum.
γενηθήτω τὸ θέλημά σου, ὡς ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ τῆς γῆς·	Genitheto to thélemá sou, hos en uranói, kai epí tes ges.	Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra.
τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον δὸς ἡμῖν σήμερον·	Ton arton hemón ton epiousion dos hemín sémeron.	Panem nostrum quotidianum da nobis hodie
καὶ ἄφες ἡμῖν τὰ ὀφειλήματα ἡμῶν, ὡς καὶ ἡμεῖς ἀφίεμεν τοῖς ὀφειλέταις ἡμῶν	Kai aphes hemín ta opheilémata hemón, hos kai hemeís aphìemen tois opheiletais hemón	Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris
καὶ μὴ εἰσενέγκῃς ἡμᾶς εἰς πειρασμόν.	Kai me eisenenkeis hemás eis peirasmón.	Et ne nos **inducas** in tentationem
ἀλλὰ ῥῦσαι ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ πονηροῦ.	Allá rhusai hemás apó tou poneroú.	Sed libera nos a **malo**.
ἀμήν.	Amín.	Amen.

Al traducir del latín al italiano y al español, se modifica parcialmente la sintaxis de la Oración, sin embargo, no olvidemos la relación cultural que existe con el italiano más que con el español.

Latín	**Italiano**	**Español**
Pater noster, qui es in caelis	Padre Nostro, che sei nei cieli	Padre nuestro, que estás en los cielos
Sanctificetur nomen tuum	Sia santificato il Tuo nome	Santífiquese tu nombre
Adveniat regnum tuum	Venga il tuo regno	Venga tu reino
Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra	Sia fatta la Tua volontá, come in cielo cosí in terra	Hágase tu voluntad, como en el cielo, así en la tierra
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie	Dacci oggi il nostro pane quotidiano	Danos hoy nuestro pan de cada día
Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris	Rimetti a noi i nostri debiti come noi li rimettiamo ai nostri debitori	Y perdona nuestras *deudas,* como nosotros las perdonamos a nuestros deudores
Et ne nos inducas in tentationem	E non ci **indurre** in tentazione	Y no nos *induzcas* en la tentación
Sed libera nos a malo.	Ma liberaci dal **male.**	Y líbranos del mal
Amen.	Amen.	Amén.

Aunque en general se conserve la esencia de la Oración puede trocarse la interpretación. En la siguiente Tabla referencial encontramos ahora *Cielo* en singular, lo cual cambia también nuestra alusión a los *Cielos* de la *perspectiva mexicana* (1.2 del Cap. I).

Hay cambios sobre todo a partir de las tres últimas frases (Peticiones 5, 6 y 7), como el concepto de *deudas* (originalmente económicas), que infiere al pecado (ofensas) como precepto religioso y no a una falta social y/o moral.

Referimos la versión oficial de la Oración en español, concebida en tres partes: Invocación; Siete Peticiones y Doxología; consignada en la Cuarta Parte (La Oración Cristiana), Segunda Sección (La Oración del Señor "Padre Nuestro"), número 2759 del Catecismo de la Iglesia Católica.[32]

	Oración consignada en lo misales oficiales	**Afinidad al original en Latín**	**Clasificación en el Catecismo**
Invocación	*Padre nuestro, que estás en el cielo.*	¾	(2786/2794)
Peticiones			
1	*santificado sea tu Nombre*	1	(2807)
2	*venga **a nosotros** tu reino*	¾	(2816)
3	*hágase tu voluntad **en la tierra como en el cielo***	½	(2822)
4	*Danos hoy nuestro pan de cada día*	¼	(2828)
5	*perdona nuestras **ofensas** como **también** nosotros perdonamos **a los que nos ofenden***	**x**	(2838)
6	*no nos **dejes caer** en la tentación*	**x**	(2846)
7	*y líbranos del mal.*	¾	(2850)
Doxología	*Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria por siempre, Señor.*	1	(2855)
	Amen.	1	(2856)

La Doxología[33] es el corolario de la majestad de Dios, va después de: *líbranos del mal* (*a Malo*), al final del *Rito de la Comunión*, quizá para no tener como última referencia en la comunión de la liturgia, a la enfermedad, yerros o al mal[34] (por inferencia al Maligno): *"Líbranos de todos los males, Señor…, mientras esperamos la gloriosa venida de nuestro Salvador Jesucristo". Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria, por siempre, Señor,* a lo cual sigue el *Rito de la Paz* y después, se consigna el así sea, en el *Amen.*

CAPÍTULO II

EN BUSCA DE UNA PERSPECTIVA PARA EL PADRE NOSTRO

> … la relación inicial, primaria del hombre con lo divino no se da en la razón, sino en el delirio. La razón encauzará el delirio en amor. Un delirio de persecución. […] Su necesidad inmediata es ver. Que esa realidad desigual se dibuje en entidades, que lo continuo se dibuje en formas separadas, identificables. Al perseguir lo que persigue, lo primero que necesita es identificarlo.
>
> María Zambrano

2.1 Estado del Arte en torno al *Pater Noster* como obra musical

En la historia de la música existe una cantidad enorme de obras musicales a las que se puede hacer referencia por versar en temas bíblicos. En el siglo XX y XXI hay menos referencias al respecto y muy poco se aborda particularmente sobre el *Padrenuestro*. La mayoría de las composiciones que se pueden ubicar con este tema, están dentro del contexto apegado a la tradición vocal a *capella*; algunas tienen acompañamiento de órgano y otras son tríos[35] vocales femeninos o mixtos; existen muy pocas versiones para conjunto instrumental y mucho menos las que incorporan a la orquesta. Es importante mencionar que prácticamente todos los compositores que han abordado esta Oración para componer sus *Pater Noster*, han utilizado el texto en latín; existen pocas versiones en otros idiomas, entre otros compositores destacan las de Liszt y Verdi en alemán e italiano respectivamente, las cuales tienen acompañamiento de piano.

Mediante un análisis muy general de obras de algunos compositores que realizaron música sobre el *Padrenuestro*, se puede establecer que la estructuración formal de estas, es relativamente libre pues la intención fundamental ha sido expresar el fervor religioso o respeto a Dios. El texto se circunscribe básicamente a la enunciación cantada de la Oración, constituida por la Invocación (del Padre), las Siete Peticiones y un apéndice facultativo denominado, Doxología[36]. La mayoría de los *Pater Noster* que referimos no incluyen la Doxología, son relativamente cortos - oscilan entre los 3 y 4 minutos de duración y muy pocos pasan de 7 minutos- pero son diversos en función de las ideas conceptuales y estéticas de cada autor.

Algunos compositores realizaron versiones distintas de *Pater Noster*, por ejemplo Liszt hizo dos, uno en latín para Coro a 4 voces y órgano, y otro en alemán (*Vater unser*) con la misma dotación; el compositor alemán Heinrich Poss también tiene dos, uno en latín para Bajo solista, Coro a 4 voces y órgano y un *Vater unser* en alemán para 4 solistas femeninas y órgano. Verdi realizó una versión en latín para Coro a 4 voces y otra en italiano utilizando el poema *Professione di fede* de Antonio Beccari (1315-1374) en versión moderna del italiano medieval, escrita para 2 Sopranos, Alto, Tenor y Bajo; Gounod hizo dos versiones en latín una para 3 Sopranos, 2 Tenores y 1 Barítono y otra para Coro a 4 voces y órgano; Tchaikovsky también dos versiones en latín, para Coro a 4 voces, y para Coro y Orquesta.

Con la estética de los *Pater Noster*, la posibilidad de un análisis semiótico se reduce en virtud de que casi todo opera con la tradición de la música religiosa, conforme a la intuición o retórica heredada desde la época medieval. La Oración es prácticamente una reliquia literaria aceptada como conexión espiritual con el Creador.

Ahora proporcionamos otras 3 Tablas referenciales, la primera es un listado de 42 piezas sobre el *Padrenuestro* realizadas por compositores de diferentes períodos históricos -además de nuestra Propuesta- las otras dos refieren aspectos de índole estético en comparación con el *Padre Nostro* que presentamos, una con diferencias entre las obras que también emplean orquesta y otra con coincidencias en el manejo del texto y en donde el instrumental es diferente.

En el apéndice de este trabajo se proporciona un breve análisis de 20 obras de las que aquí se refieren; las partituras de ellas se encuentran en Plataformas de Internet como IMSLP y YouTube. Para su análisis como para el del *Padre Nostro,* empleamos la nomenclatura alemana: A, B, H, C, D, E, F, G / a, b, h, c, d, e, f, g: La, Sib, Si, Do, Re, Mi, Fa y Sol.

En relación a los acordes e intervalos empleamos la siguiente abreviación: **M**, para mayor; **m**, para menor; **Aum.**, para aumentado, **dis.**, para disminuido y **J.**, para justa. Para referirse a los acordes y tonalidades mayores se emplea la siguiente abreviación: **A**, para La Mayor; **H**, para Si Mayor; **B**, para Sib Mayor, **C**, para Do Mayor, etcétera, y para los menores: **d**, para re menor; **e**, para mi menor; **f**, para fa menor y **g**, para sol menor, etcétera.

2.1.1 Tabla de compositores que realizaron música con el *Pater Noste*r

Particularidades	Compositor	Dotación Instrumental	Idioma	Formato y Duración
I	**Josquin Des Prés** (1450-1521) Franco-flamenco, renacentista	Coro a 4 voces (*a capella*)	Latín	Audio, 4´ 30" ca.
II	**Josquin Des Prés** (1450-1521) Franco-flamenco, renacentista	A 6 voces (*a capella*)	Latín	Audio, 4´ 20" ca.
III	**Adrian Willaert** (1490-1562) Flamenco, renacentista	Para Alto, 2 tenores y bajo	Latín	Partitura, 59 compases
IV	**Arnold von Bruck** (1500-1554) Franco-flamenco, renacentista	Para 4 voces, 3 Sopranos y 1 Contralto	Latín	Partitura, 64 compases
V	**Giovanni P. Palestrina** (1525-1594) Italiano, renacentista	Para Quinta voz, Soprano, Alto, Tenor y Bajo	Latín	Partitura, 84 compases
VI	**Francisco Guerrero** (1529-1599) Español, renacentista	Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio, 3´ 04" ca.
VII	**Francisco Guerrero** (1529-1599) Español, renacentista	Para voz y laúd	Latín	Audio, 4´ 17" ca.
VIII	**Giovanni Battista di Pinello Ghirardi** (1544-1587) Italiano, renacentista	Para Tiple, viola Da gamba y órgano	Latín	Audio, 3´ 48" ca.
IX	**Jacob Handl-Gallus** (1550-1591) Checoslovaco, renacentista	Doble Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura, 89 compases 4´20" ca.
X No es la Oración conocida, es una visión más personal e íntima, es un *Pater Peccavi*	**Duarte Lobo** (1565-1646) Portugués, renacentista	Superior I, Superior II, Alto, Tenor, Bajo	Latín	Audio/ Partitura, 36 compases 1´ 45" ca.

XI Obra denominada como *Oratio Dominica*	**Michael Pretorius** (1571-1624) Alemán, renacentista	Para Soprano, Contralto,Tenor, Bajo y 5tas voces: Tiple, Mezzo, Contratenor y Barítono	Latín	Partitura, 23 compases
XII	**Heinrech Schütz** (1585-1672) Alemán, barroco temprano	Coro y Quinteto de cuerdas	Latín	Audio, 2´ 34" ca.
XIII Versión de 1869	**Franz Liszt** (1811-1886) Húngaro, romántico	Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio/ Partitura, 62 compases 3´40" ca.
XIV Versión de 1880	**Franz Liszt** (1811-1886) Húngaro, romántico	Coro a 4 voces y órgano	Alemán	Partitura, 177 compases
XV	**Giuseppe Verdi** (1813-1901) Italiano, romántico	Coro a 4 voces	Latín	Audio, 7´40" ca.
XVI Versión moderna (1880) del *Paternóster* medieval del poema *Professione di fede* de Antonio Beccari (1315-1374)	**Giuseppe Verdi** (1813-1901) Italiano, romántico	2 Sopranos, Alto, Tenor y Bajo	Italiano	Audio/ Partitura, 175 compases 6´ 38" ca.
XVII Al inicio y final de la Oración "sugiere" la Señal de la Cruz: En nombre del Padre del Hijo y del Espíritu Santo, Amén.	**Charles Gounod** (1818-1893) Francés, romántico	Para 3 sopranos, 2 tenores y 1 barítono	Latín	Partitura, 88 compases
XVIII	**Charles Gounod** (1818-1893) Francés, romántico	Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio, 4´ 21" ca.
XIX	**Peter-I. Tchaikovsky** (1840-1893) Ruso, romántico	Coro y Orquesta	Latín	Audio, 5´ 20" ca.
XX	**Peter-I. Tchaikovsky** (1840-1893) Ruso, romántico	Coro a 4 voces	Latín	Partitura, 71 compases

XXI	**Nikolai Kedrov** (1871-1940) Ruso, postromántico	Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura, 39 compases 2´ 35" ca.
XXII	**Costante Adolfo Bossi** (1876-1953) Italiano, postromántico	Para Alto, Tenor, Bajo y órgano	Latín	Partitura, 41 compases
XXIII	**Igor Stravinsky** (1882-1971) Ruso, modernista, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura, 45 compases 2´ ca.
XXIV 4 entradas antifonales	**Joseph Bonnet** (1884-1944) Francés neo-romántico	Para Tenor y Órgano	Latín	Partitura, 48 compases
XXV 1975	**Albert de Klerk** (1917-1998) Holandés, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura, 45 compases 2´ 30" ca.
XXVI	**Heinrich Poos** (1928-2020) Alemán, siglo XX	Bajo solista, Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio, 7´ 08" ca.
XXVII	**Heinrich Poos** (1928-2020) Alemán, siglo XX	4 voces femeninas y órgano	Alemán	Audio, 2´ 06" ca.
XXVIII	**Józef Świder** (1930-2014) Polaco, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio, 5´ 30" ca.
XXIX	**Lorenzo Ondarra** (1931-2014) Catalán, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio, 2´40" ca.
XXX 1985	**Fritz Brodersen** (1937-) Alemán, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Partitura, 47 compases
XXXI	**Pēteris Vasks** **(**1946-) Letón**,** siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio, 6´ 47" ca.

XXXII	**Javier Busto Sagrado** (1949-) Español, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio, 3´ ca.
XXXIII	**Fernando Moruja** (1960-2004) Argentino, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Partitura, 2´ 31" ca.
XXXIV	**Gustavo Felice** (1962-) Colombiano, siglo XX	Para Soprano, Coro y Orquesta	Latín	Audio, 3´ 40" ca.
XXXV 2007. Usa *sprechgesang sprechgstimme*, sonidos guturales y *bel canto*	**Jesús Arreguín Zozoaga** (1966-) Mexicano, contemporáneo	Para Soprano y Orquesta	Italiano	Partitura, 258 compases
XXXVI ¼ ´s de tono en orquesta y canto gregoriano	**Vicente Barrientos Yépez** (1972-) Mexicano, contemporáneo	Para Soprano y Orquesta	Latín	Audio, 5' ca.
XXXVII El discurso del Barítono está indicado por el autor, *como recitativo*	**Pablo Andrés Rodríguez** (1974-) Argentino, contemporáneo	Para Barítono, Quinteto de cuerdas y órgano	Latín	Partitura, 57 compases
XXXVIII 2008	**Adrián A. Cuello Piraquibis** (1975-) Colombiano, contemporáneo	Para Soprano, Alto y Barítono	Latín	Partitura, 50 compases
XXXIX	**Alejandro D. Consolación II** (1980-) Filipino, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio 5´ 48" ca.
XXXX 2009	**Johan De Wael** (1968-) Belga, contemporáneo	Coro a 4 voces	Latín	Partitura, 73 compases
XXXXI	**Jaques Saldiën** (1944-) Belga, contemporáneo	Para 2 sopranos y Alto	Latín	Partitura, 33 compases
XXXXII	**Pascal Picard** (1962-) Canadiense, contemporánea	Coro a 4 voces	Latín	Partitura, 51 compases

2.1.2 Diferencias en el manejo de la voz en obras con Orquesta

El ámbito tonal se circunscribe a La mayor y fa# menor, y la evolución vocal está inmersa en ese marco referencial. La intervención de la orquesta es mínima, y se circunscribe básicamente a un apoyo fraseológico.	**Peter I. Tchaikovsky** Obra para Coro y Orquesta
La línea vocal gira dentro de la tradición, el ámbito tonal es generalmente menor. La orquesta de cuerdas tiene un papel importante para el discurso melódico del texto e imprime cierta energía al carácter de la pieza.	**Gustavo Felice** Obra para Soprano, Coro y Orquesta
Utiliza la secular melodía del *Pater Noster* sobre un ámbito armónico diametralmente opuesto estilísticamente al empleado en la orquesta; un tipo de pasado y presente en confluencia. La orquesta es como un mar sobre el que la voz planea.	**Vicente Barrientos Yépez** Obra para Soprano y Orquesta
La línea vocal oscila en los ámbitos tonal, modal y gutural; no evoca lo sacro en su melodía aunque sí el carácter en función al aspecto emotivo que se desprende del texto. La orquestación enfatiza la intención conceptual aplicada al texto de la Oración.	**Jesús Arreguín Zozoaga** Obra para Soprano y Orquesta

2.1.3 Coincidencias simbólicas del *Padre Nostro* y otros *Pater Noster*

Afinidad en la intención por inducir otras "lecturas" del texto, al reiterar ciertas frases o palabras.	**Adrian Willaert**
Afinidad en el empleo del texto por su reiteración e intención simbólica en la disposición de las partes.	**Arnold von Bruck**
Existe cierto grado de afinidad en la estructuración de la Oración a 4 partes, así como en la relación armónica entre las partes 1, 2 y 4, en carácter y *tempi*, contrastando la 3ra.	**Michael Pretorius**
Afinidad en relación al empleo del idioma italiano, a las palabras ajenas a la Oración, así como a alusiones simbólicas del texto, en particular al pasaje en *parlato* de la pieza propuesta (*Padre Nostro*).	**Giuseppe Verdi**
Afinidad en el interés por inducir otras "lecturas" del texto en latín con intención simbólica y semiótica del discurso musical, al reiterar y segmentar frases y palabras.	**Heinrich Poos**
Algunas coincidencias como el empleo del *parlato*, *bocca chiusa* y frases nuevas o retomadas de la obra, para ser empleadas como coda.	**Józef Świder**
Antes de iniciar el *Pater Noster* se refiere en latín, como acto de persignarse, la "Señal de la Cruz": En nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, Amén.	**Charles Gounod**

Es pertinente aclarar a propósito de la Tabla anterior, la correspondencia atemporal de nuestra propuesta *Padre Nostro* y la obra de Charles Gounod para 6 voces a *capella,* donde antes de iniciar con la Oración cantada (como *cesura* o breve pausa), el compositor hace una especie de salutación para persignarse como se acostumbra al entrar y salir de un recinto sagrado o de la Misa en la celebración litúrgica en las Iglesias, con: *en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, Amén.*

En nuestro *Padre Nostro* la acción de persignarse por respeto, está planteada dentro del discurso musical mediante una especie de "tentativo" para el inicio de la Invocación, mediante 3 intervenciones vocales fragmentadas y flanqueadas por interjecciones al inicio, mitad y final de ella (la Invocación). Esto sucede en el ámbito de la Introducción, letra **A**, cuando la Oración propiamente, inicia en la letra **B**, como se indica a continuación:

En la 1era. sección, el episodio vocal -comprendido en **A**- consta de **tres frases** (Tríada), articuladas en 1, 3 y 2 respiraciones que representan el Saludo o exclamación gozosa al Creador, antes de **B** donde propiamente inicia la Oración:

Frases	**Interjección o Palabras**	**Articulación vocal (respiración)**	**Compases cantados**	**Compases de silencio entre frases cantadas**	**Nº de Compás en la Partitura**
1	*¡Ah - ay!*	1	2	5 ½	C. 19-21
2	*¡Padre*	1/3	3		C. 27-29
	Nostro - ay!	2/3	2		C. 30-31
	Padre	3/3	3	5 ½	C. 32-34
3	*¡Ay!*	1	1		C. 40-41
	¡Ah!	1	1/2		C. 41-42

Así mismo, la *Tríada* o *Trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo-* en **una frase** en la letra **J**, finalizando la Oración antes del Amén como cuando se ingresa a la Iglesia y se sale de ella.

Frases	**Interjección o Palabras**	**Articulación vocal (respiración)**	**Compases cantados**	**Compases de silencio entre frases cantadas**	**Nº de Compás en la Partitura**
1	*Liberaci*	1/3	3	5 ½	C. 237-239
	¡Ay!	2/3	1		C. 240-241
	Padre Nostro	3/3	4 ½		C. 242-246

2.2 Texto, gesto y representación musical

> La conciencia, en la actitud gestual favorece la adecuada expresividad y, en consecuencia, la coherencia del discurso. […] El gesto constituye parte esencial del discurso y, a su vez, se convierte en espacio donde el comportamiento cognitivo de los interlocutores es el reflejo de sus estados de conciencia.
> (Ussa, 2013, p. 92)

En el arte en general, existe cualquier cantidad de parámetros conceptuales para diseñar una obra, desde el filosófico hasta el matemático en que interactúan una serie de relaciones interconectadas o asociativas entre los elementos empleados que, aunque no se perciban, pueden filtrarse subconscientemente o a través de relaciones simbólicas inferidas en quien atiende el fenómeno artístico. Un aspecto importante en nuestro *Padre Nostro*, es la coincidencia de varias percepciones en un momento determinado.

Un detalle o relación de las tantas posibilidades de estructuración en las propuestas artísticas, puede incidir ampliamente en el sentido conceptual y expresivo de las mismas.

Ejemplo de esto es el Aria *Buß und Reu*, Nº 10 de la Parte 1 de la *Pasión según San Mateo* de Bach, cuyo texto refiere: *Que las gotas de mis lágrimas te ofrezcan, querido Jesús, agradables especias con que enterrarte*. Bach para evidenciar o subrayar las palabras *gotas* y *lágrimas*, empleó las flautas y órgano como una alegoría de ellas mediante sutiles *staccati* en registro agudo.

La expresividad musical depende de las cualidades de las articulaciones y dinámicas de las frases, como del carácter que se desee imprimir a la música, entre otras cosas. En el caso particular de la música vocal el texto es preponderante y en gran medida, de eso dependen las articulaciones y técnica empleadas. La interjección[37], es un elemento de la articulación del lenguaje que enfatiza mediante la prosodia, la necesidad expresiva para imprimir un tipo de sentimiento e incluso acción en la interlocución personal más allá del significado o concepto de las palabras.

2.2.1 Uso de la interjección en *¡Ach, nun ist mein Jesus hin!* de Bach

Bach emplea interjecciones en el Aria N. 36, *¡Ach, nun ist mein Jesus hin!* de la Parte 2[38] de la *Pasión según San Mateo*, donde utiliza 11 veces el término ¡*Ach!* (Equivalente a: ¡oh!, ¡ah!, ¡ay!), para enfatizar el dolor por la inminente desaparición de Jesucristo.

Proporcionamos una breve Tabla como referencia del uso de la interjección en la obra citada, y posteriormente en el análisis del *Padre Nostro*, expondremos también su Tabla de interjecciones.

Texto en alemán	**Emisiones de la frase**	**Interjección y emisiones**	**Traducción al español**
¡Ach, nun ist mein Jesus hin!	4 veces	***¡Ah!*** (3 veces)	¡Ah, ahora mi Jesús se ha ido!
Ist es möglich,	2 veces		¿Es posible…
kann ich schauen?	1 vez		...puedo verlo?
¡Ach! mein Lamm in Tigerklauen,	2 veces	***¡Ah!*** (1 vez)	***¡Ah!*** ¡Mi Cordero en las garras del Tigre!
¡Ach! wo ist mein Jesus hin?	4 veces	***¡Ah!*** (3 veces)	***¡Ah!*** ¿Dónde se ha ido mi Jesús?
¡Ach, was sol l ich der Seele sagen, wenn sie mich wird ängstlich fragen?	1 vez	***¡Ah!*** (1 vez)	***¡Ah!*** Qué voy a decirle a mi alma cuando, llena de temor, pregunte:
¡Ach! wo ist mein Jesus hin?	4 veces	***¡Ah!*** (3 veces)	***¡Ah!*** ¿Dónde se ha ido mi Jesús?

2.3 La riqueza de la voz como referencia de la mayor expresividad musical

En cualquier lengua o idioma, el significado de una palabra encierra en sí una carga compleja de conceptos e imágenes aunque no se articule o tenga sonido; la voz entonada y variada a través de diversas inflexiones posee un alto grado de expresividad aún sin algún significante concreto o *palabra-texto*, pero al conjuntar esa *palabra-texto* con la voz cantada los significados pueden multiplicarse exponencialmente. Esto podría ser un argumento para poner en relieve a la música vocal sobre la instrumental, en virtud de su potencial expresivo -como significante concreto- independientemente del estilo de que se trate esta, o si es o no del agrado de quien la escucha.

El potencial de recursos con los que cuenta la voz puede revelar parte de los componentes abstractos y semánticos de la música, proyectándola a otro nivel de comprensión con la simple gestualidad del cantante, es por eso que si a esta característica de la emisión vocal le sumamos la palabra, los recursos interpretativos se potencian así como sus significantes.

A partir de las obras vocales solistas de cierto virtuosismo, generadas a principios del Barroco para el lucimiento del intérprete como para la representatividad de la nobleza, la estética musical del canto evoluciona a causa del desarrollo del arte musical en sí mismo, el cual conlleva, tanto las habilidades técnicas de los músicos como las propuestas innovadoras de los propios compositores, además, de la necesidad de nuevos recursos expresivos que revaloran la tradición y aportan una nueva perspectiva a la estética vigente, en función del desarrollo filosófico y humanista que desembocara en la Francia de finales del siglo XVIII.

Es en la música de cámara donde la voz comienza sutilmente a liberarse de su habitual retórica mediante la introspección, la austeridad del canto íntimo que va más a la conciencia personal; la exaltación de la belleza de la naturaleza, del amor y del espíritu a través de los himnos y el patriotismo en los tiempos de crisis.

Paulatinamente, se abandona la convención del virtuosismo -que en su tiempo fue también crisol de la perfección- para cimentarse a través de los años, en otra percepción de la belleza, ahora dotada de otra realidad más general mediante la emotividad del canto y sobre todo, del dramatismo de las pasiones humanas cristalizadas en la ópera del siglo XIX con

Puccini y Verdi, entre muchos más. La gran maquinaria de la ópera mueve las grandes pasiones y viene una especie de renacimiento de la tragedia para hacer más evidentes las fuerzas del mundo, de la vida o del destino, cristalizadas fundamentalmente en lo concerniente a la consumación sublimada del amor y la pasión, afianzada en las palabras de un libreto.

Con Wagner se regresó parcialmente al mito de los súper-hombres y semidioses, pero su música incorporó otros requerimientos para la emisión vocal: la potencia y resistencia física como elementos constitutivos de un drama más allá del libreto,[39] trasponiendo estos a las cualidades de sus cantantes en la vida real, y traspasando así, la "ilusión" y el encanto de la puesta en escena.

Después de Wagner, es evidente la gran influencia de Schönberg -como estafeta- en el desarrollo de la música del siglo XX, no sólo por la transformación que de ella hizo, sino por el rigor con el que la realizó: de un empleo armónico profuso a su exacerbación cromática y su posterior anulación tonal, para finalmente reorganizarlos y sistematizarlos en la denominada Dodecafonía, de la cual, varios compositores derivarían otras técnicas y sistemas de organización.

Ahora, haremos una rápida revisión de la estética vocal a través de algunas obras del siglo XX y XXI, como fuente de algunas ideas y puntos de coincidencia en la concepción del *Padre Nostro.*

2.3.1 De la expresividad vocal a la teatralidad: Schönberg, Kurtág y otros

Una novedad de la técnica vocal que quedó plasmada por su escritura y constituyó una pauta en la composición musical, fue sin duda la generada por Schönberg en el *Pierrot Lunaire* (1912), con sus categorías de *sprechstimme* y *sprechgesang* -surgidas en los tiempos del expresionismo alemán- generando un énfasis natural o un tipo de exacerbación de la expresividad musical. Muchos compositores retomaron después esta técnica, derivando incluso en una teatralidad más allá de las necesidades naturales de la ejecución instrumental y más cercana al teatro mismo.

Schönberg reestructuró a lo largo de su propia obra la estética musical anulando las jerarquías precedentes; tal transformación, podría equipararse a las posibilidades que brindó la tecnología años más tarde, debido a la producción de sonidos ajenos a la tradición musical a través de la manipulación de instrumentos eléctricos, los que fueron empleados para la radiocomunicación y cuya función inicial era la transmisión de información, publicidad y música a distancia.

Es posible que para Stockhausen y Berio, la nueva percepción del mundo vaticinada por la obra de Schönberg a partir de la atonalidad y la poética expresionista *quasi* onírica del *Pierrot Lunaire*, haya detonado otras maneras de hacer música, así como los acontecimientos generados por los futuristas y postulados de Marinetti; los ismos periféricos del dadaísmo y lo "concreto"; como también sus propias experiencias de adolescencia en la Segunda Guerra Mundial.

Este proceso histórico sin duda influenció su teorización y pensamiento sobre la composición, condicionando muy probablemente la gestación de una especie de paralelismo conceptual. La experiencia de la electrónica llegó para ambos compositores en la plenitud de su formación y ante los acontecimientos culturales, políticos y bélicos que envolvían su desarrollo, significó seguramente una parte muy importante de ella. Se dieron las circunstancias para dar paso a otra poética y estética del arte, como habían promulgado los futuristas tres décadas antes.

Después de Schönberg es Stockhausen quien con la pieza *Gesäng der Jünglinge* (1956), incorpora la manipulación vocal mediante los equipos empleados en las estaciones de radio, a través de la distorsión y desarticulación de la voz con textos en sentido contrario a la emisión natural, con el uso de grabadoras de carrete abierto y las constantes mezclas de material de audio,[40] así como con sonidos generados por los osciladores de sintetizadores modulares mediante variación de voltaje, producción *random*, etcétera.

El potencial de ese equipo permitió la manipulación analógica del sonido convirtiéndose en nueva herramienta para la creación musical cuyo principal precursor fue Pierre Schaeffer, generando la denominada Música Electrónica. Su vigencia y esplendor abarcó aproximadamente hacia el final de las décadas de los 40´s a los 60´s, aunque aún existen

compositores que la cultivan, incluso con equipo más sofisticado a partir del avance tecnológico y con procesos digitales que implican otros parámetros y propiedades, pero que en términos generales conservan una estética similar.

Con *Momente* (1962-64), para soprano, cuatro grupos corales y trece instrumentistas, Stockhausen desarrolló la novedad vocal del *Pierrot* cuando la solista interactúa entre los instrumentistas y cantantes como puente tímbrico intermitente, emulador de ambas categorías de producción sonora.

Desde el punto de vista del virtuosismo vocal solista, la voz es llevada a otro límite con la *Secuenza III* (1966) de Luciano Berio, su articulación linda con la instrumental -ya evidenciada en el *Pierrot*- por las figuraciones rítmicas y melódicas con exploraciones tímbricas en función de la articulación vocal, gestual y lingüística -presentadas como probable cita de *Momente* de Stockhausen- constituyéndose en una pieza obligada en el ámbito de la música vocal contemporánea por el alto grado de requerimientos técnicos para su ejecución, basados en la apertura mental, resistencia física y control musical que aporta incluso otra perspectiva semiótica.

En *Lux Aeterna* (1966) para 16 voces a *capella,* pareciera que Ligeti hubiera empleado las técnicas de la música electrónica al utilizar cambios de color durante el desarrollo de la obra, como si se tratara de la aplicación de filtros de frecuencia y supresores de ruido blanco al evento sonoro.

Es de notar la cita que hace Stockhausen del *Pierrot*, acaso como un homenaje, en la parte central de *Stimmung* (1968), pieza de largo discurso que emula con nuevas articulaciones y modos de emisión vocal, sonoridades y ruidos muy semejantes a los generados por medios electrónicos.

En la ópera *Los demonios de Loudun* (1969), Krzysztof Penderecki emplea constantemente el *sprechgstimme,* confiriéndo gran potencia dramática al contexto de la historia de la obra.

Ligeti llevó la voz a un nivel de virtuosismo como categoría instrumental a la par de la orquesta -quizá inspirado en Stockhausen y Berio- con su "anti-anti ópera" *El Gran Macabro* (1975-78), obra parcialmente detonada por la percepción que tuvo de la ópera

experimental *Staatstheater* (1967-70) de Kagel, a la que hiciera alusión en su obertura, mediante una especie de coral con bocinas o cornetas de bicicletas que se mezclan en una textura de metales.[41] La obra oscila entre lo cómico y dramático de las partes instrumentales y vocales, como en el argumento.

Georges Arpeghis, desarrolló otra perspectiva de la expresividad musical diferente a la derivada de la ejecución instrumental –aunque inspirada en esta- incorporándola al teatro y fusionándola con la música como un binomio, esto es, una especie de concepto entre música-teatro y teatro-música, derivando de la música lo teatral y viceversa.
Muchas de sus obras enfatizan la representación escénica con un relieve teatral –generalmente humorístico- y un preciosismo virtuosista en lo musical que impactan al público en general. Por ejemplo *Les sept crimes de lámour* (1979), para soprano, clarinete y percusión (zarb), es una obra muy divertida con preeminencia de la articulación vocal, dotada de sensualidad y direccionalidad dramática e íntimamente relacionada con lo interdisciplinario.

Existen algunas obras que podrían haber permeado la estética de Arpeghis o ser su antecedente, por ejemplo en *Récitations* Nº 11 (1977-78), pone a prueba la capacidad del intérprete para elaborar un discurso o asumir un personaje, mediante la articulación de fonemas veloces que por su cadencia pueden confundirse con algún idioma o lengua desconocida, para quien escucha; artificio que Berio elaboró en varias obras como la mencionada *Secuenza III*. De manera paralela, *En formes de récitations* puede interpretarse también como el proceso de manejo y proyección de la voz, tanto como la presencia en el escenario, base de la técnica actoral.

György Kurtág, arremete a los logros precedentes de la voz con el dúo para Soprano y Violín *Kafka-Fragmente* (1976-1985), en donde se desenvuelve al nivel del violín, y con *Mensajes de la fallecida señorita R. V. Troussova* (1976-1980), homologada en el complejo sonoro de la orquesta donde convergen avances previos de la técnica vocal con el *sprechgstimme* por ejemplo.

Bryan Ferneyhough con *On Stellar Magnitudes* (1994), al parecer hace un homenaje a Schönberg al emplear la dotación del *Pierrot Lunaire* pero cambiando a la soprano por una mezzo- soprano.

Para concluir estas percepciones, exponemos también un pretexto particular de nuestra Propuesta: En la Tercera Parte del *Padre Nostro* que presentamos, se plantea una cita a Kurtág con un "lamento" en *glissando*, a lo que él escribió en una especie de "carcajada delirante" en la parte II (*A Little Erotic-Heat*) de *Messages Of the Late Miss R. V. Troussova*, como énfasis teatral de un gesto schönbergiano.

En base a lo expresado como parte de la tradición de los siglos precedentes al XIX y al siglo XX, particularmente a las innovaciones vocales, se esbozó un tipo de perfil estético para la obra que presentamos:

La proyección del *Padre Nostro* se contempla con una perspectiva intimista para que el individuo experimente una emoción al interior de la Oración, como cuando reza por lo que necesita, y como hemos inferido, apoyada en algunos enfoques de índole psicológica.

Se pretende que en la interpretación del *Padre Nostro*, la Soprano busque una naturalidad en su gestualidad y teatralidad, aunque también imprima cierto dramatismo adicional[42] a la parte climática de la obra.

A lo largo del *Padre Nostro* se desarrollará una transformación vocal, como una especie de evolución mediante el empleo de dos tipos de cualidades expresivas, la del canto decimonónico y de épocas precedentes, y las empleadas en el siglo XX por Schönberg, dónde la ruptura de un *status quo* -en el argumento del *Padre Nostro*- y la corrosión armónica, serán elementos dramáticos para evidenciar la pérdida de la fe mediante el canto;[43] la caída del ser humano en la orfandad ante la inminente pérdida de todo. Esto implica que "ya no se podrá pedir más" (orar) pues incluso los límites graves de la tesitura vocal serán rebasados -la Soprano ya no podrá cantar en el registro[44] que le sea asignado- de tal suerte, se pretende llevar la voz hasta la anulación de su potencial expresivo tradicional para resurgir en el de la modernidad schönbergiana.

2.4 El gusto y el recuerdo como base de un parámetro estético

Si bien puede explicarse psicológica o socialmente la conducta humana en función de los antecedentes vivenciales, también podría decirse lo mismo sobre la propensión a ciertas cosas de la vida como a la inclinación artística, y en este sentido, podríamos pensar en la adhesión estética, por ejemplo en la organización de los elementos de una disciplina en particular. Aunque el trabajo en la construcción de un conocimiento es fuerte, también depende de la comodidad o facilidad que este implica, en función del ejercicio de sistematización o modo de operar en él, es decir, del tiempo de dedicación o interacción con esa determinada actividad. La continuidad en el ejercicio de dicha sistematización disciplinar, deviene en lo que se podría entender como *estilo* personal.

Reflexionando un poco esto, existe una relación intrínseca entre dos aspectos que pueden influir en la inclinación estética del individuo y que aparentemente tendrían que ver muy poco entre sí: *el gusto* y *el recuerdo,* por algo, binomio que tiene un punto que los une en la distancia del tiempo. Estas dos percepciones están soterradas en los eventos emocionales y temporales de la memoria; conceptos distintos, pero sutilmente unidos mediante la emotividad de los afectos y de la cualidad psicológica de la que están dotados.

La remembranza del pasado no viene sola, su evocación trae consigo un tamiz o envolvente emocional y contextual que en el mejor de los casos puede ser agradable e inducir nostalgia, como también puede ser incómoda o dolorosa, incluso aberrante hasta la negación del recuerdo mismo en función de la madurez que se tenga para contextualizar aquello que se rememora. Por otra parte, ese binomio podría ocultar también la conveniencia.

> … no existe herencia material que no sea a la vez una herencia cultural, y los *bienes familiares* tienen como función no sólo la de dar testimonio físico de la antigüedad y continuidad de la familia y, por ello, la de consagrar su identidad social, no disociable de la permanencia en el tiempo, sino también la de contribuir prácticamente a su reproducción moral, es decir, a la transmisión de los valores, virtudes y competencias… (Bordieu, 1979, p. 75)

Así, aquello que puede caracterizarse como "aceptable" para alguien, es muy probable que esté impregnado de la afectividad ubicada en las situaciones gozosas del pasado, o simplemente en el ámbito de las vivencias y costumbres instauradas como un hábito; un contexto al que se es particularmente sensible (en el presente), y que "se conecta" con el subconsciente del individuo, relacionando así en reciprocidad de jerarquías el valor y la belleza.

Esta conexión psicológica –como *quantum* perceptivo- se manifiesta generalmente por inducción exógena, es decir, la información del subconsciente detonada por un estímulo, no sólo por la remembranza *a priori* que se puede establecer. Existe la percepción cruzada donde un estímulo sonoro detona una percepción visual por ejemplo, que es una de las variedades más comunes de esta cualidad catalogada como sinestesia neurofisiológica. Así, la elección estética o adhesión a un tipo de sistema en particular, puede estar afianzada en la tradición como reconocimiento o identificación de algo y su proyección en las vivencias. Obviamente, no se excluyen la voluntad y percepción personal, para el desarrollo y la adquisición de una técnica particular con todo el rigor disciplinar y austeridad emotiva, pero esta obedece a otra categoría que se relaciona con la convicción y decisión personal en términos de la percepción del desarrollo del arte.

Por lo general, el juicio de valor que se hace de las cosas, tiene la carga inmanente de las propias experiencias y sus expectativas. Pareciera que sólo una parte de las elecciones que el ser humano hace en la vida obedecen a condiciones racionales puras, lo que no necesariamente significa que guste o no de ellas. "La importancia del placer es variable en el arte […] el arte absorbe plenamente el placer en el recuerdo y en el deseo", diría Adorno (1983, p. 26-27). Ejemplo de esto, puede ser el pulso cardíaco referido como proyección ontológica de la experiencia sonora y rítmica de los tambores, en donde una sencilla secuencia y poderío textural bastan para capturar al escucha por su reconocimiento y energía. Esa secuencia o repetitividad, evoca situaciones rituales y extáticas prácticamente arquetípicas como un eslabón emotivo para el inconsciente, o un parámetro de empatía antropológica, que eventualmente sirve como puente de gran impacto social en la música popular, y de otros géneros o "circuitos de la música" (Foucault, M. & Boulez, P. 1985), pues son parte fundamental de su esencia y posible éxito.[45]

Como individuos en un contexto que nos envuelve e involucra sin necesariamente compartir una serie de condiciones, estamos condicionados o permeados de él como parte de la mecánica socio-cultural o idiosincrática que hace que esta se mueva, "…el mundo social constituye un *nomos* [un orden significativo], tanto objetiva como subjetivamente" (Berger, 1971, p. 34). No obstante, es claro que la percepción del mundo depende de la personalidad del individuo así como de su circunstancia y que estamos condicionados en mayor o menor grado a lo que vivimos en nuestra infancia, según la relevancia, el tiempo y el impacto de lo vivido.

Bajo esta premisa del gusto y el recuerdo, debo mencionar que el inicio y final del *Padre Nostro* retomará partes del tema *lacrimoso* de mi cuarteto de cuerdas *Limbos*, que refleja (a mi parecer), el estado emocional en el que se puede encontrar la persona desolada y en busca de la ayuda que no puede encontrar tan fácilmente en sus congéneres. Además, podría decir que algunos giros melódicos de *Limbos*, pudieron haberse influenciado parcialmente de la melodía de Pup, el "kitchen lad" del film: The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover (1989), de Peter Greenaway; de hecho, en la versión original de *Limbos* escribí el motivo del "niño ángel" como una cita a Michael Nyman.

En relación a las necesidades del inicio orquestal austero de la obra *Padre Nostro*, podría decir que la idea de esa densidad y algunas texturas durante su proceso, encontró un feliz referente en las obras *A mind of winter* y *At first light* del compositor George Benjamin.

CAPÍTULO III

PADRE NOSTRO PARA SOPRANO Y ORQUESTA

…nunca conocemos un alma sino hasta la altura en la que conocemos la nuestra…

Maurice Maeterlinck

Oración del Padrenuestro[46]

Primera parte:

1. Padre Nostro	*Padre Nuestro*
2. Che sei nei cieli	*que estás en los cielos*
3. Sia santificato il tuo nome	*Santifíquese tu nombre*

Segunda parte:

4. Venga il tuo regno	*Venga tu reino*
5. Sia fatta la tua volontà	*Hágase tu voluntad*
6. Como in cielo così in terra	*como en el cielo, así en la tierra*

Tercera parte:

7. Dacci oggi il nostro pane quotidiano	*Danos hoy nuestro pan de cada día*
8. Rimetti a noi i nostri debiti	*Perdónanos nuestras deudas*
9. Come noi li rimettiamo ai nostri debitori	*como nosotros las perdonamos a nuestros deudores*

Cuarta parte:

10. E non ci indurre in tentazione	*Y no nos induzcas la tentación*
11. Ma liberaci dal male	*y bien líbranos de mal*
12. Amen	*Amén*

3.1 Conceptualización del texto y estructuración de la pieza

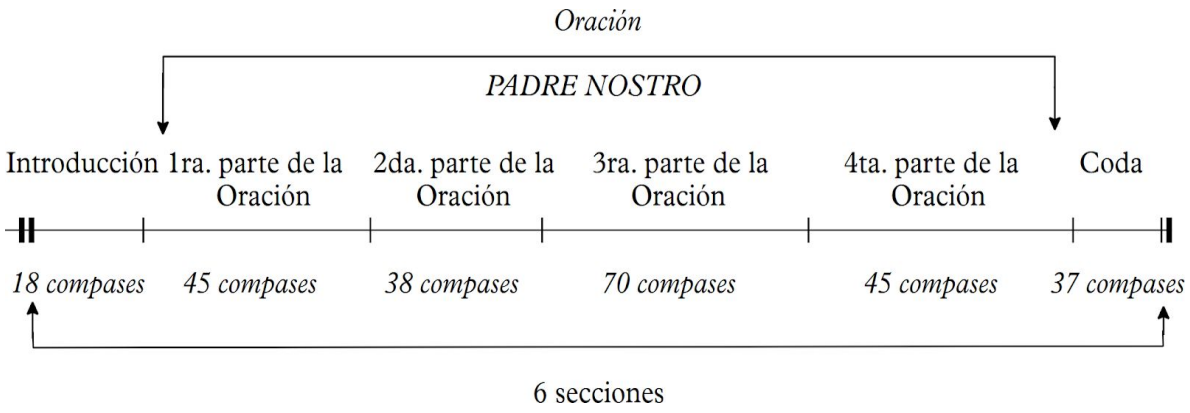
A partir del análisis del texto de la Oración[47] se plantearon la dramaturgia musical, motivos y elementos simbólicos principales de la obra.

La conceptualización que hicimos de la Oración tiene una perspectiva descarnada del Hombre y se resume en los siguientes puntos contenidos en el espíritu de la pieza musical:

- La *conciencia* sobre la existencia de algo que rebasa su capacidad humana.
- La *orfandad* que parte del sentimiento de vulnerabilidad.
- Lo *pueril* de su condición mendicante por sentirse sin valía.
- La *impotencia* por la sensación de vacío y pérdida en un abismo oscuro.

A partir de esta conceptualización estructuramos el *Padrenuestro* en cuatro partes, cada una de ellas constituida por tres versos con el texto en español. No empleamos la Doxología en la composición de este *Padre Nostro*, pero se sustituye por una reelaboración de las Peticiones a manera de Coda. A esta estructuración se le integraron dos episodios para enmarcar o delimitar propiamente la Oración, la Introducción (*Entrada*) y el final o Coda (*Salida*), para un total seis secciones de la obra musical.

Esquema general del inicio de cada una de las secciones de la pieza



Las Seis Secciones de la obra, se acoplan al Ordinario de la Misa católica como sigue:

1. *Introducción* de la Oración, comprende *Los Ritos Iniciales* (abarca la Entrada)
   Inclina tu oído, Señor, y escúchame. Salva a tu siervo, que confía en ti...

2. 1ra. Parte del *Padre Nostro,* abarca *La Liturgia de la Palabra* (la Primera Lectura)
   Serviremos al Señor, porque él es nuestro Dios...

3. 2da. Parte del *Padre Nostro,* abarca *La Liturgia de la Palabra* (la Segunda Lectura)
   Éste es un gran misterio, y yo lo refiero a Cristo y a la Iglesia...

4. 3ra. Parte del *Padre Nostro que* comprende *La Liturgia Eucarística*
   El Sacramento de nuestra fe. Anunciamos tu muerte, proclamamos tu resurrección...

5. 4ta. Parte del *Padre Nostro* que contiene *El Rito de la Comunión* del *Padrenuestro*
   Unidos a Jesús, y como él mismo nos enseñó, dirijamonos a Dios, nuestro Padre...

6. Coda o *Doxología* del *Padrenuestro,* comprende *El Rito de la Comunión* de la *Paz* y la Despedida, con la cadencia del *Amén*
   Tuyo es el reino, tuyo el poder y la gloria, por siempre, Señor. La paz les doy, mi paz les doy […] *Señor, no soy digno,* […] *pero una palabra tuya bastará para sanarme* […] *La bendición de Dios todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, descienda sobre ustedes.*

Estas secciones musicales de la obra, están distribuidas en la partitura mediante 10 letras de Ensayo, de la **A** a la **J**.

La duración de la obra está en torno a los 15 minutos.

3.1.1 Aspectos del tratamiento de la Oración en el discurso musical

Texto de la Oración	**Veces**	**Parte**	**Índice acústico**	**Compás**	**Observaciones**
Introducción instrumental		**Int.**		1-18	Intro: 18 compases
¡Ah – ay! (Interjección)	1 vez	**1ra.**	Medio/Grave	19-21	1ra. Sección: 45 compases 19-64
Padre Nostro, (***¡ay!*** Interj.)	1 vez		Medio/Grave	27-31	Interjección final
Padre	1 vez		Medio/Grave	32-34	
¡Ay!, ***¡Ah!*** (Interjecciones)	2 veces		Agudo/Sobreagudo	40-41	
Padre nostro,	1 vez		Medio/Agudo	42-46	
che sei nei cieli,	2 veces		Agudo/Medio	47-51	
sia santificato il Tuo nome	1 vez		Grave/Medio/Grave	53-61	
Venga il Tuo regno ***¡Oh!***	1 vez	**2da.**	Medio/Agudo/Medio	65-75	2da. Sección: 38 compases 65-103
sia fatta la Tua volontá,	1 vez		Grave/Medio	80-88	
come in cielo cosí in terra.	1 vez		Med/Agu/Med/Grave	94-99	
Dacci	2 veces	**3ra.**	Grave/Medio	104-106	3ra. Sección: 56 compases 104-160
Dacci oggi	1 vez		Grave	108-109	
il nostro pane quotidiano,	1 vez		Medio/Agudo/Medio	110-114	
rimetti a noi i nostri debiti	1 vez		Agudo/Medio/Grave	124-133	
come noi li rimettiamo	1 vez		Medio/Grave/Medio	139-149	
ai nostri debitori,	1 vez		Medio/Grave	150-159	Se retoma la frase para la otra sección
e come noi li rimettiamo, ai nostri debitori,	2 veces	**4ta.**	Grave	163-174	4ta. Sección: 59 compases 161-220
E non ci indurre in tentazione,	1 vez		Grave/Medio/Grave	175-180	Cambio de *vocalidad* en la 4ta. sección
¡eh! (Interjección)	1 vez		Medio/Grave	180-183	
¡Ma!, liberaci dal male.	1 vez		Grave	191-193	
liberaci dal male, ***¡eh!***	1 vez		Grave/Agudo/Grave	195-197	
¡Ah - ay!	1+4 veces		Agudo/Grave	199-201	
liberaci	5 veces		Grave/Medio	203-215	
dal male.	1 vez		Agudo	216-218	
¡Mah! liberaci dal male, e non ci indurre in tentazione,	1 vez	**Dox.**	Medio/Agudo/ Medio/Agudo	221-225	Elaboración de la Cuarta Parte: 15 compases 221-236
¡Mah! liberaci dal male,	1 vez		Medio/Agudo	226-228	Como doxología al final de la Oración
liberaci dal male.	1 vez		Medio/Grave	228-231	Entre el Rito de la Comunión y la Paz
¡Per Caritá! (Interjección)	2 veces		Agudo/Medio/Grave	232-236	Cita de misericordia, fuera de la Oración
liberaci	1 vez	**Coda**	Grave	237-239	Coda: 21 compases 237-258

¡Ay!,	1 vez		Medio	240-241	
Padre Nostro,	1 vez		Medio/Agudo	242-245	
Amen	1 vez		Agudo	248-250	
Bocca chiusa	1 vez			250-251	
Conclusión instrumental				252-258	Total: 258 compases

En el *Padre Nostro,* empleamos la interjección por sus cualidades expresivas -como se refirió en el capítulo anterior respecto al Aria de la *Pasión según San Mateo* de Bach- para establecer una distinción incluso psicológica en el tipo de canto.

Mostramos enseguida una Tabla referencial del empleo y distribución de las interjecciones a lo largo del texto en el *Padre Nostro,* como un énfasis expresivo al canto:

Texto en italiano	**Emisiones de la frase**	**Interjección y emisiones**	**Mutaciones en el texto**
¡Ah - ay!		***¡Ah - ay!*** (1)	
Padre Nostro ***¡ay!***	(1 vez)	***¡ay!*** (1)	
Padre	(1 vez)		*Divide Invocación*
¡Ay!, ¡Ah!		***¡Ay!, ¡Ah!*** (2)	
Padre Nostro,	(1 vez)		
che sei nei cieli	(2 veces)		
sia santificato il Tuo nome,	(1 vez)		
Venga il Tuo regno ***¡Oh!***	(1 vez)	***¡Oh!*** (1)	
sia fatta la Tua volontà, come in cielo cosí in terra			
Dacci	(2 veces)		*Fragmentación*
Dacci oggi, il nostro pane quotidiano,			
rimetti a noi i nostri debiti			
come noi li rimettiamo ai nostri debitori,			
e come noi li rimettiamo ai nostri debitori	(2 veces)		*Suma la conjunción*
E non ci indurre in tentazione			
¡eh!	(11 veces)	***¡eh!*** (11)	
¡Mah! liberaci dal male	(1 vez)		
liberaci dal male ***¡eh!***	(1 vez)	***¡eh!*** (1)	*Extensión*
¡Ah - ay!		***¡Ah - ay!*** (1)	

¡ay!	(4 veces)	***¡ay!*** (4)	
Liberaci	(5 veces)		
dal male	(1 vez)		
¡Mah!	(2 veces)	***¡Mah!*** (2)	
¡Per Carità!	(2 veces)	***¡Per Carità!*** (2)	*Expresión ajena*
¡Ay!,	(1 vez)	***¡Ay!,*** (1)	
Amén	(1 vez)		
Bocca chiusa	(1 vez)		*Resonancia lejana*

La parte de la Doxología está sustituida por una reelaboración con el siguiente texto:

¡Mah! liberaci dal male, e non ci indurre in tentazione	(1 vez)	***¡Mah!***
¡Mah! liberaci dal male, liberaci dal male	(1 vez)	***¡Mah!***
¡Per Carità!	(2 veces)	***¡Por favor!*** (No es de la Oración)
Liberaci.	(1 vez)	***¡Ay!***
Padre Nostro	(1 vez)	
Amen	(1 vez)	

El texto condiciona la transformación de la voz a través de dos procedimientos, la modulación del color y del timbre de manera discontinua, es decir, en distintas secciones de la Oración, y una sola vez de manera continua, antes de la Doxología, mediante el cambio de impostación vocal sin interrupción de la emisión sonora (síntesis de técnicas). Veamos el orden de transformación:

Impostación natural de la voz para el canto (*bel canto*)	Es la manera habitual del canto de concierto.
Emisión vocal casi hablando (*Sprechgstimme*)	Es la articulación vocal sin la impostación y potencia habitual (voz blanca) del bel canto, también conocido como *recitativo.*

Entonación aproximada (*Sprechgesang*)	Es la circunstancia de hacer el canto un poco más natural, fuera de su contexto de pureza y formalidad, pero donde prevalece la expresividad del texto sobre la exacta afinación en su articulación.
Voz natural sin impostación (*Sprechton*)	Es la manera casi natural de hablar.
Emisión vocal casi hablando (*Sprechgstimme*)	
Entonación aproximada (*Sprechgesang*)	
Modulación continua de técnica del *Sprechgesang* al *bel canto*	
Emisión lejana, como eco (*bocca chiusa*)	Empleado para desvanecer paulatinamente las notas largas.

Debido a la dramaturgia conferida a la pieza, se seleccionaron períodos con palabras y frases propicias para ser articuladas como bel canto, *sprechgstimme, sprechgesang* y *bocca chiusa* - a manera de sordina- para subrayar la intención y carácter de la música.

Técnica vocal	**Texto**	**Ubicación**	**Particularidades**
Bel canto	***¡Ah!*** *Padre Nostro, che sei nei cieli, [...]* *Come noi li rimettiamo ai nostri debitori*	1ra. Vez, compás 19	Empleado del 19 al 159, con interjecciones en 19, 31, 40 y 73. La repetición: *e come noi li* ... de esta frase del texto marca el cambio de técnica vocal y de Sección
Sprechgstimme	*E como noi li rimettiamo ai nostri debitori*	1ra. Vez, compás 163	Empleado 5 veces del 163-177 y en 168, 173 y 176 con 4 notas distintas
Sprechgesang	*In tentazione* ***¡eh, eh, eh!***	1ra. Vez, compás 178	Empleado 3 veces de 178-183
Sprechgstimme	***¡Ma!*** *liberaci dal male*	1ra. Vez, compás 191	Con una interjección de 5 notas distintas
Sprechgesang	*Liberaci dal male* ***¡eh!***	1ra. Vez, compás 195	Desarrollo del tritono con séptima e interjección

Sprechgesang	***¡Ah - ay!***	1ra. Vez, compás 199	Interjección en *glissando*
Sprechton	*¡Liberaci!*	1ra. Vez, compás 203	Empleado 2 veces en 203-205 y 208-209 con notas graves
Sprechgstimme	*¡Liberaci!*	1ra. Vez, compás 211	Empleado 2 veces de 211 a 213, con 2 y 3 notas distintas
Sprechgesang	*¡Liberaci!*	1ra. Vez, compás 213	Empleado 1 vez en 213-214, con 4 notas distintas en relación de tritono y una interjección
Sprechgesang, continuo al bel canto	*¡Liberaci!*	1ra. Vez, compás 213	Empleado 1 vez del 213-215, con modulación vocal y *glissando* final al Bel canto
Bel canto	*Dal male*	2da. Vez, compás 216	Empleado del 216-250, como reincorporación vocal
Bel canto	***¡Ma!***	5ta. Vez, compás 221	Empleado 4 veces en 221, 226, en 232-236 y 240-241
Bel canto	***¡Per Carità!***	1ra. Vez, compás 232	Empleado 2 veces de 232-236
Bel canto	***¡Ay!***	5ta. Vez, compás 240	Empleado 1 vez en 240-241
Bocca chiusa		1ra. Vez, compás 251	Hacia el final, en 251

3.2 Análisis conceptual mediante un glosario de representación simbólica

A continuación, referimos el comportamiento general del instrumental orquestal y de la voz: alientos, cuerdas y algunas percusiones, realizan básicamente la polifonía[48] a la voz femenina -como reiteración de las plegarias de la multitud- trabajadas de manera melismática para enfatizar su relevancia, esa textura contrapuntística fue pensada como líneas independientes entre sí.

Alientos

Los alientos tienen un empleo básicamente melódico y expresivo en relación al texto.

Cuerdas

Las cuerdas tienen algunos pasajes poco habituales en la idiomática orquestal que son más comunes en las obras de cámara o para solistas, como grupos de *sonidos-ruidos* cuya articulación distorsiona su timbre para producir una especie de perspectiva de lo desconocido.

Percusiones

Las percusiones paulatinamente se tornan austeras para representar la desolación, dejan de ser expresivas casi como ruido. Tienen su protagonismo en el ámbito de la Eucaristía, episodio más dramático de la pieza (entre la 4ta., y 5ta. Sección, letras G y H).

Voz

El manejo de la voz oscila entre dos tipos de técnica, la decimonónica y la "moderna", creando un proceso evolutivo de la tradición a las articulaciones guturales de índole teatral. Está dirigida hacia su transformación hasta la degradación de su "belleza" mediante los cambios de técnica de articulación, que devienen en "la personalidad del personaje".

La propuesta de conceptualización instrumental para el análisis, emplea ejemplos musicales que "describen" algo específico, así como diversas alusiones simbólicas en base a distintos parámetros, su finalidad es adentrarse al concepto creativo de la obra. Algunos procesos como el desarrollo temático, imitaciones, etcétera, se denominaron en virtud a su relación con el texto, como las *onomatopeyas* de la Quinta Sección por ejemplo y la alegoría principal relacionada con la liturgia de la Misa donde se alude a la Eucaristía y a la Comunión (compases 183-220).

Estas son las distintas fases o categorías de representación simbólica instrumental:

1. El primer aspecto de representación simbólica relaciona las características tímbricas de algunos instrumentos en función de la interpretación semántica del texto.

2. El segundo aspecto de representación es por alusiones simbólicas de los ambientes sonoros en función del texto.

3. El tercer aspecto es el registro acústico en el que se sitúa un episodio, así como su dirección ascendente o descendente en función al texto que se enuncia.

4. El cuarto aspecto, es el cambio tímbrico instrumental mediante técnicas de articulación.

5. El quinto aspecto se relaciona con el diseño del motivo y ritmo que devienen en el tipo de gesto instrumental, (*Campanas litúrgicas*, ritmo de articulación o agógica).

6. El sexto nivel relaciona la coincidencia en la que una frase musical se presenta junto a un gesto o motivo dentro del mismo discurso, (yuxtaposición del símbolo).

7. El séptimo aspecto es por alusión simbólica numérica o veces en las que aparece una combinación instrumental o frase musical en particular.

> … nunca se puede hablar propiamente de "voz", en el sentido de que la música no habla, pero sí es admisible que comente o explique desde fuera lo que ocurre en la historia, es decir que participe en la "instancia relatora", contribuyendo a ordenar el relato. […] No atribuiremos esa función de la música específicamente a la orquesta, aunque en muchas ocasiones asuma el protagonismo hasta el punto de que pueda haberse dicho que era un personaje más. (Martín, 2014, pp. 619-620)

El objetivo de este análisis es proporcionar como referencia de construcción de la pieza, parte de los elementos musicales de manera gráfica, así como una ubicación (incluso para el lego) de su distribución en la partitura y en la experiencia auditiva, a manera de "imagen sonora" la cual eventualmente, delimita secciones como parte del discurso narrativo. Los nombres asignados a las categorizaciones simbólicas, incorporan diferentes enfoques con una intención de perspectiva polisémica, trámite implicaciones filosóficas a través de la estructuración y orquestación de ciertos conceptos cuya yuxtaposición instrumental, genera otra "lectura" de ellas.

3.2.1 Primer aspecto de representación simbólica. *Alusiones instrumentales*

1. **Voz**

   Es la portadora de las alabanzas, peticiones y conductas humanas a través de distintos tipos de color, expresión, articulación, carácter y técnica.

2. **Trompeta**

   Se relaciona como dualidad simbólica con la voz y alude al desdoblamiento de esta, así como a su devenir.

3. **Arpa obligada**

   Refiere lo celestial, es rica y profusa como las estrellas, refleja la complejidad del cosmos.

4. **Vibráfono**

   Siempre como representación de una sonoridad celestial con la resonancia de sus notas que se expanden concéntricamente en el ambiente.

5. **Glockenspiel**

   Son las estrellas en el punto más alto del cielo.

6. **Campanas**

   Representa lo sagrado en el Cielo y en la Tierra, y es la señal para la genuflexión en el momento de la Eucaristía.

7. **Xilófono**

   Alude al brillo intermitente de las estrellas en la primera mitad de la pieza, y en la segunda con un cambio tímbrico, a la pérdida de la identidad celestial del Hombre y a la Tierra.

8. **Látigo, Whip (inglés), Frusta (italiano)**

   El golpe por *flagelación* o penitencia, acción sacrificial para obtener el perdón.

9. **Cadena de metal**

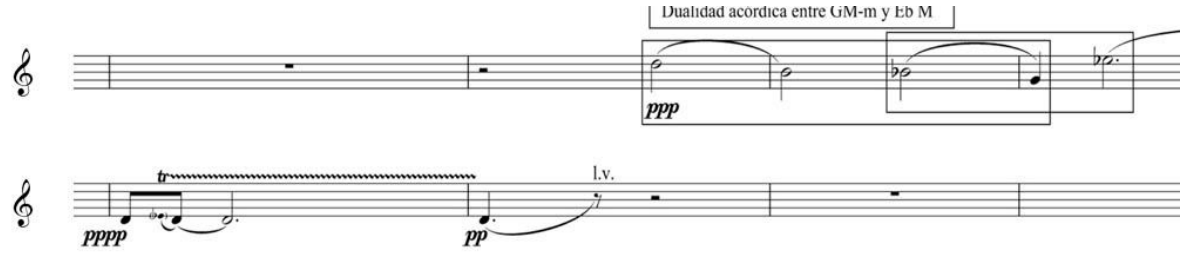
   La penitencia que hay que sufrir arrastrándose hasta conseguir la liberación del oprobio.

10. **Wind chimes**

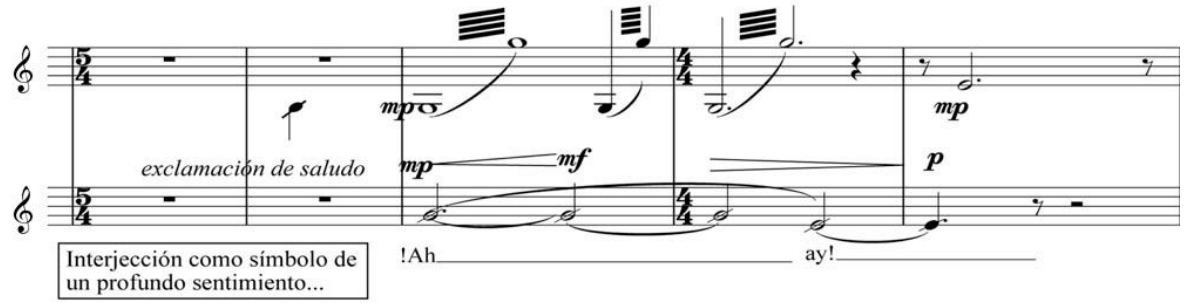
    La sonoridad que evidencia la presencia del Espíritu.

3.2.2 Segundo aspecto de representación simbólica. *Ambiente sonoro*

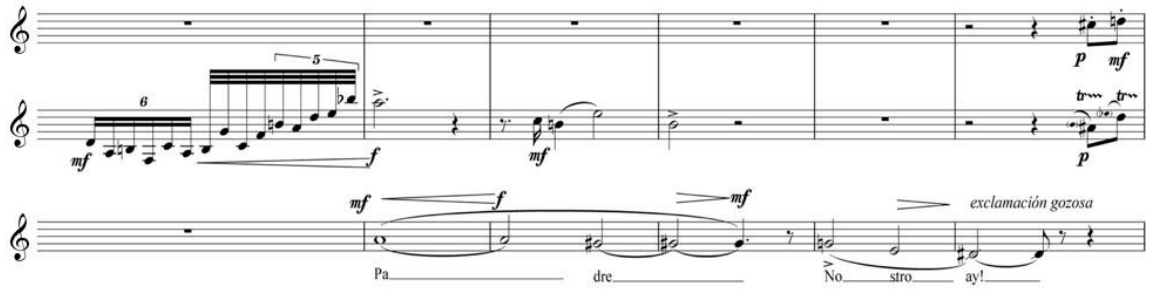
Aparecen el vibráfono y el glockenspiel en los compases 7 y 8 de la página 2 con una sonoridad "arborescente" como destellos de "estrellas" en lo alto del firmamento:

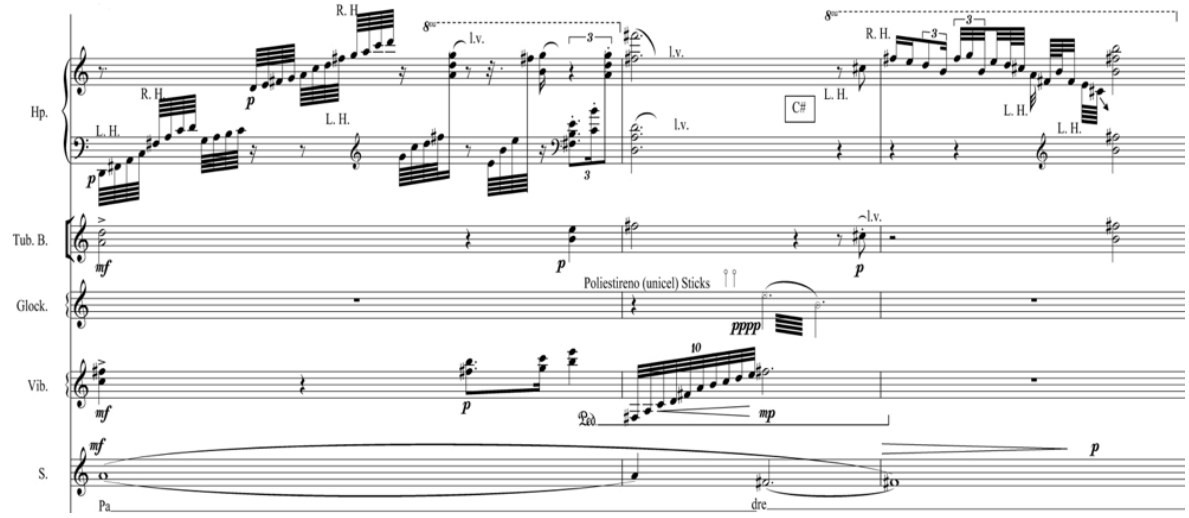


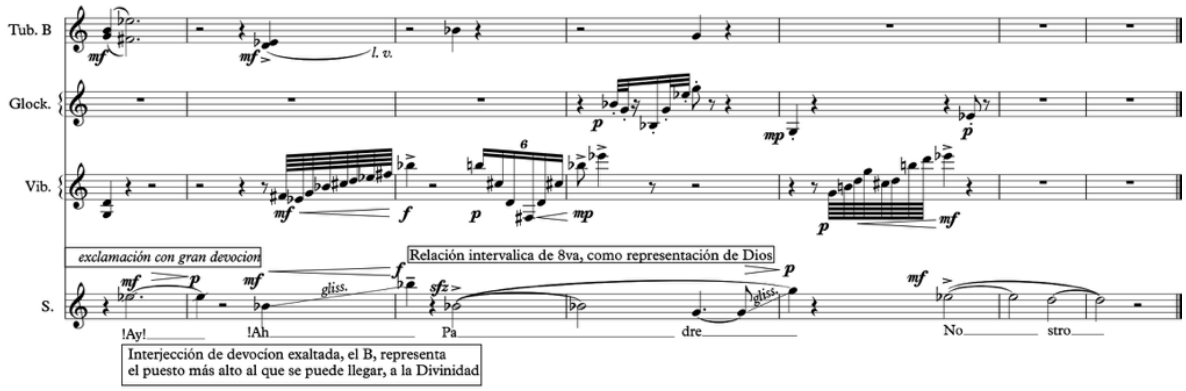
Aparece en el compás 19 la primera interjección *¡Ah-ay!* como Saludo (*en el nombre del Padre*), junto al vibráfono antes de iniciar propiamente con la Oración:

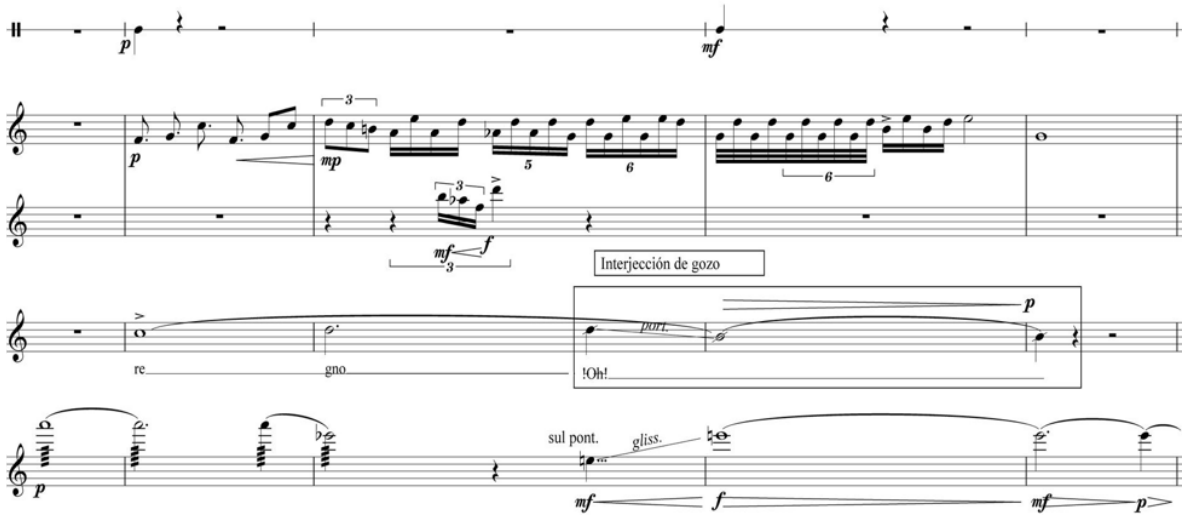


En el 27 aparece el texto *Padre Nostro* introducido por el vibráfono y en 30 y 31 al final de *Nostro* se une la segunda interjección -*ay!* (…*del Hijo*), seguida de la campana, otro instrumento celestial:



En el compás 32 aparece una "sonoridad celestial" completa: el Arpa, Campanas, Glock., Vibráfono y voz, que se proyectan al Cielo (arpa en *gliss* ascendente, comp. 35), pág. 12:

Del 40 al 41, la voz articula la "3ra llamada" (...*y del Espíritu Santo*), con dos interjecciones continuas, para iniciar propiamente la Oración en el 42 con la Invocación al Padre Todopoderoso, con apoyo de la orquesta y la "sonoridad celestial" de la Campana, Vibráfono y Glockenspiel.

A partir de aquí, el discurso instrumental se homogeniza más con el texto.

Después de las tres salutaciones y la Invocación, la orquestación es más profusa, el "Reino del Señor" viene de lo más alto posible, compases 72-75 hasta su llegada; págs. 22-23:

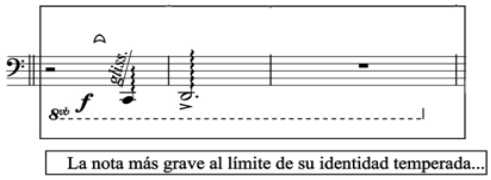


3.2.3 Tercer aspecto de representación simbólica. *Índice acústico*

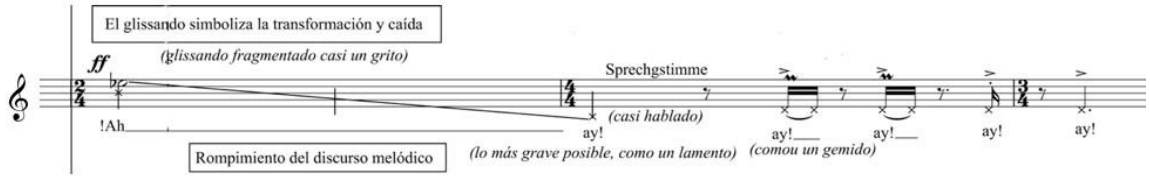
Registro e índice acústico en el que suenan los instrumentos en función del texto.

Al terminar una de las frases de *...perdonamos a nuestros deudores*, se inicia un episodio de "oscuridad" y pérdida de identidad instrumental.

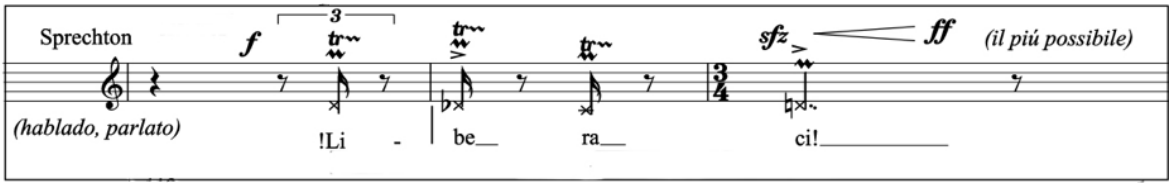
El arpa suena muy grave con un efecto de *glissando* longitudinal sobre una cuerda entorchada, que casi es un ruido; compás 161, pág. 42:



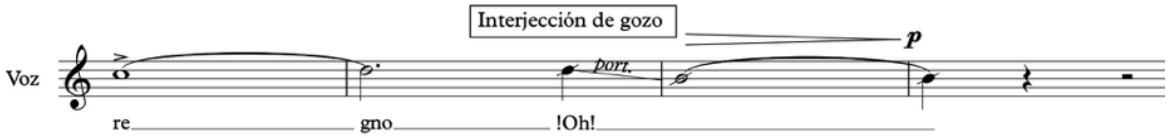
Un grito en *glissando* cambia la calidad vocal y el color, por el ámbito al que llega se torna en un gemido y alude en "la inclinación de la cabeza" a la reverencia o genuflexión. Comp. 199, pág. 50:

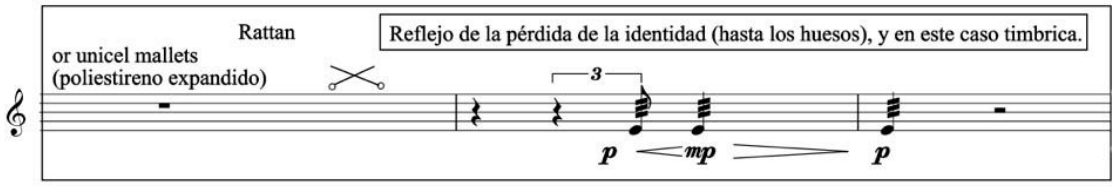
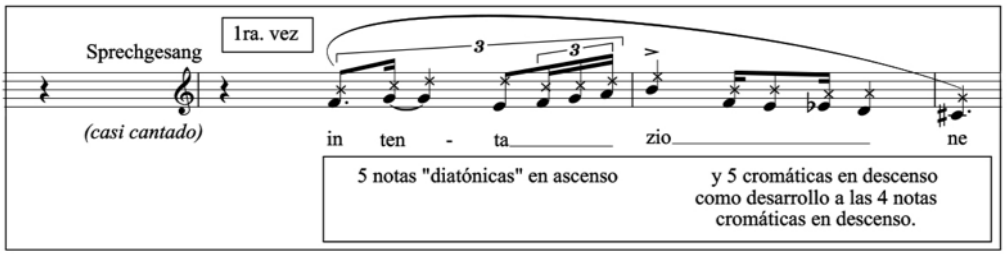


La Tercera y Cuarta Parte de la Oración emplea las técnicas de *sprechgesang y sprechgstimme*.

Emisión gutural *sin afinación precisa* en el registro más grave posible de emisión para la cantante. Compases 203-204, pág. 51:

3.2.4 Cuarto aspecto de representación simbólica. *Cambio tímbrico*

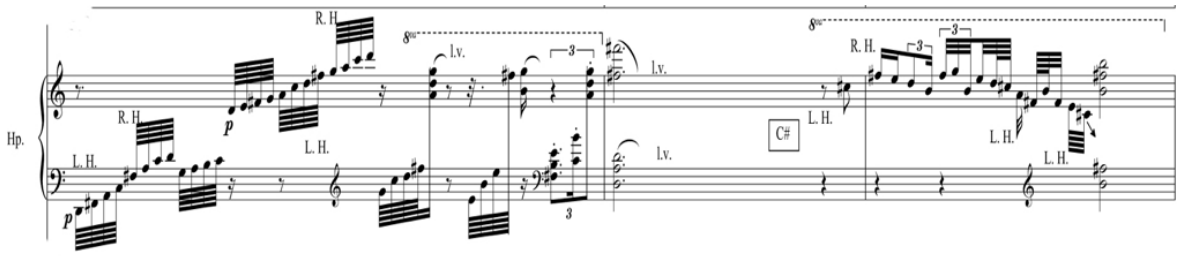
La potencia de la voz cambia a una sonoridad íntima mediante una interjección, casi cerrando la boca; alude al gozo por los favores que descienden a la *Tierra*. Compases 72-75, págs. 22-23:



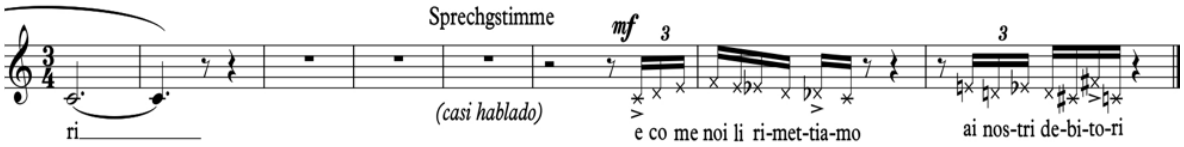
Relación entre el cambio de técnica y el instrumental empleado. Compases 177-184, págs. 45-46:

Articulación enfatizada de notas *casi cantadas*, donde el timbre de la voz subraya la intención del texto. Aparece por vez primera en compases 178-183, págs. 45-46:

3.2.5 Quinto aspecto de representación simbólica. *Gestualidad instrumental*

Comportamiento de la figura rítmico-melódica y su gestualidad instrumental.

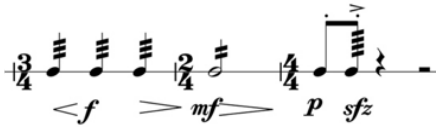
Complejidad del Cosmos: Aparece en el compás 32, pág. 9:

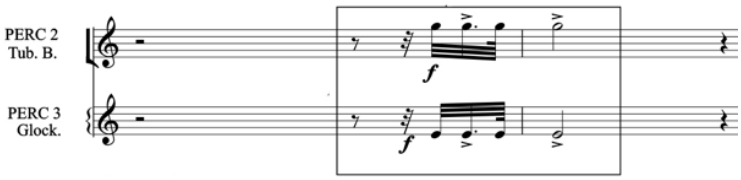


C*ambio tímbrico vocal:* Aparece en el compás 163, pág. 42:



C*adenas de opresión y carga de las deudas:* Aparecen en el compás 198, pág. 50:

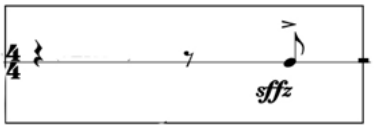


Campanillas litúrgicas: Aparecen en los compases 200, 209-210, 215-216 [variadas]; págs. 50, 53 y 54-55; conformadas por campanas tubulares y glockenspiel, e intervalo de 6ª (Sol-Mi). Aparecen en tres ocasiones en la Quinta Sección en el contexto de la Eucaristía, para que al sonar "la campanada" tres veces, la gente se arrodille (genuflexión) en señal de respeto en la liturgia:

Flagelo: Aparece en los compases 200, 210 y 213, págs. 50, 53 y 54.

Es el golpe seco con el *whip* o *frusta,* que alude al látigo usado por los religiosos en conventos o monasterios para golpearse la espalda para controlar las manifestaciones de su pasión humana. El *Flagelo* se presenta en varias acepciones:

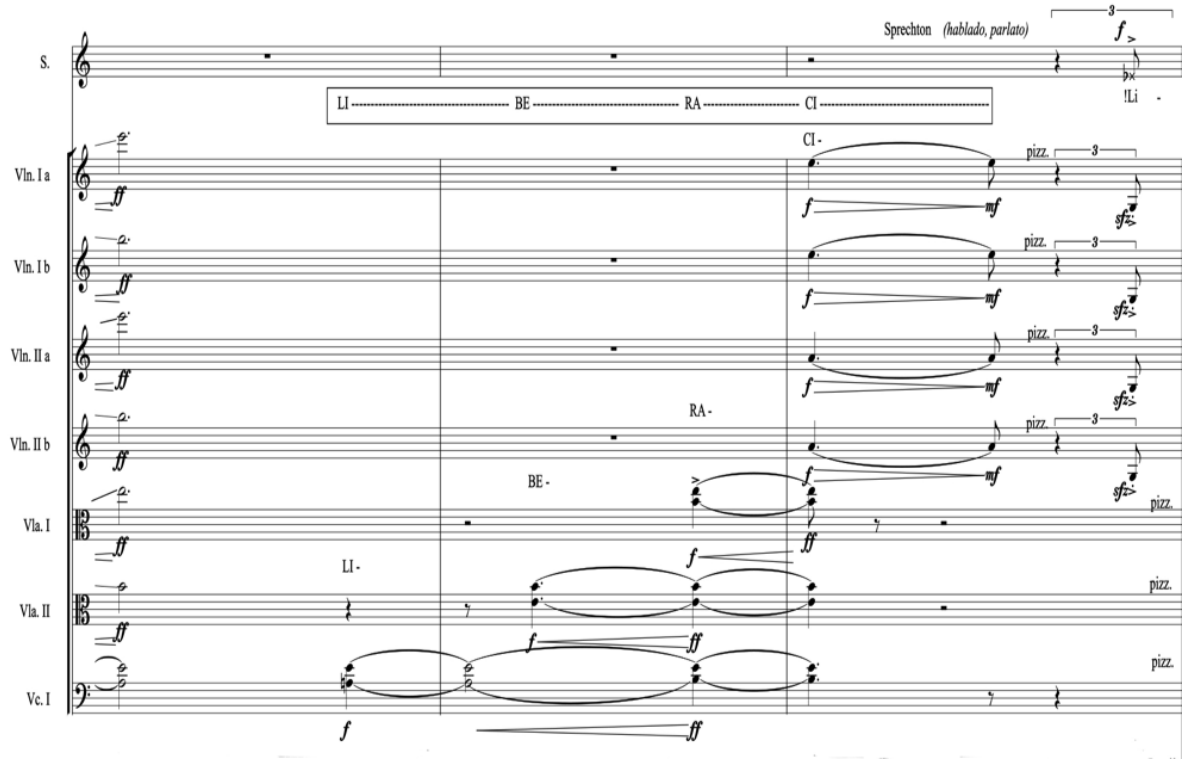
Flagelo instrumental, equivalente a la represión de un sector social que comparte un criterio y reacciona en consecuencia a lo que juzga mal*; Flagelo penitencial*, cuando es impuesto por una autoridad moral o religiosa, y se representa con las Campanillas

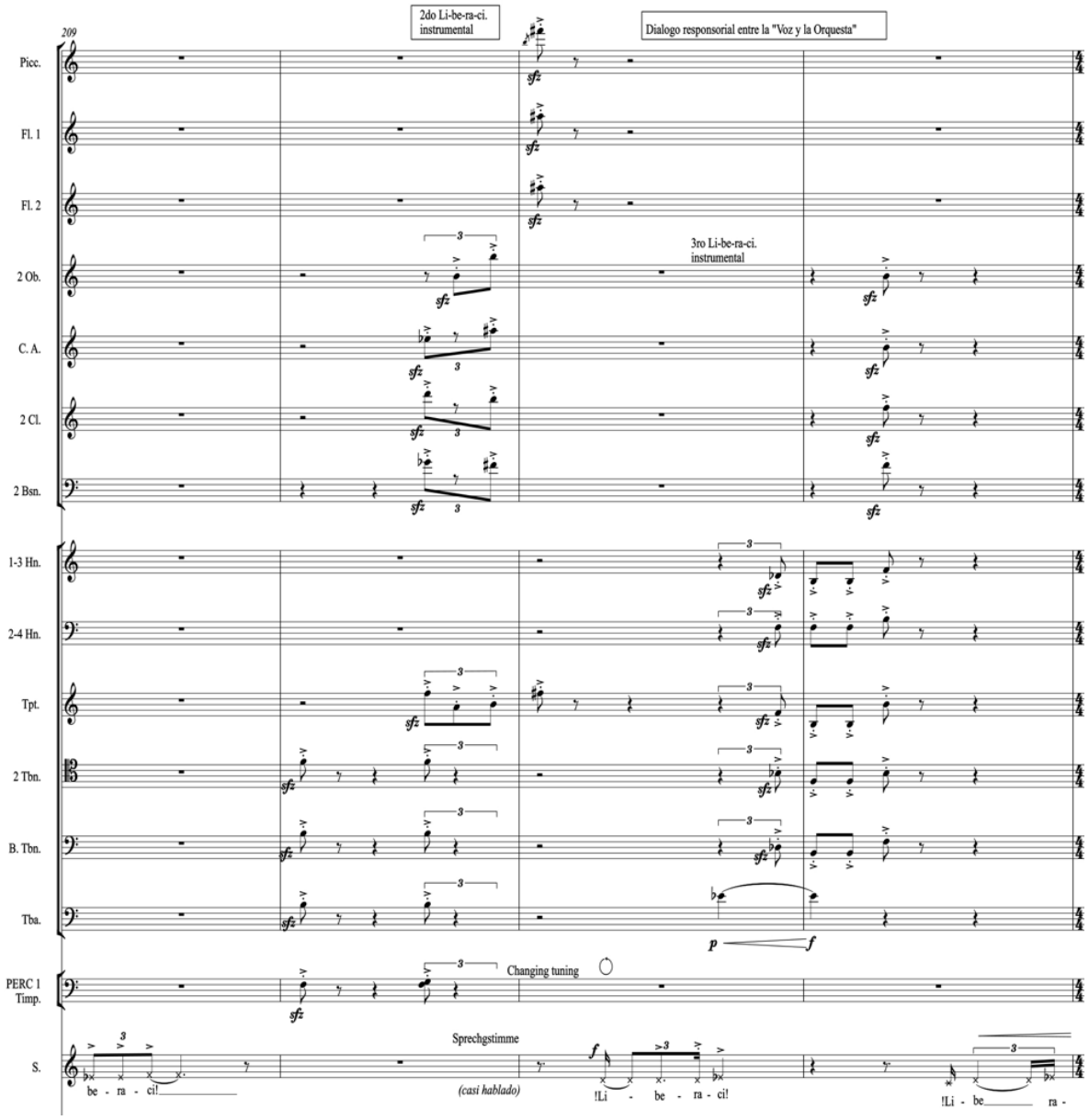
litúrgicas; *Flagelo estigmático*, se basa en un prejuicio social ampliamente validado, un oprobio al comportamiento; y *Autoflagelación*, cuando alguien se castiga voluntariamente.



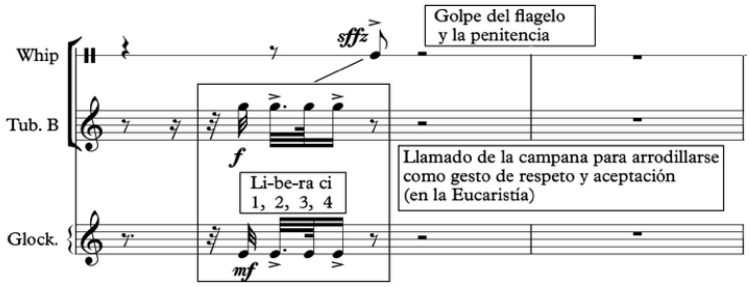
Flagelo Instrumental: Aparece entre los compases 206-218, págs. 52-55.

Representado con acordes de larga duración a manera de onomatopeyas, así como por apoyaturas de mediana y gran densidad instrumental, *quasi* en *tutti*, en torno a la articulación de: *Li-be-ra-ci*. Se presenta primero con una sonoridad prolongada en las cuerdas y alientos, posteriormente de manera más incisiva y *en staccati*, en la sección de alientos. En el registro superior, los alientos complementan en la misma duración la sonoridad de resonancia aterciopelada de las cuerdas:

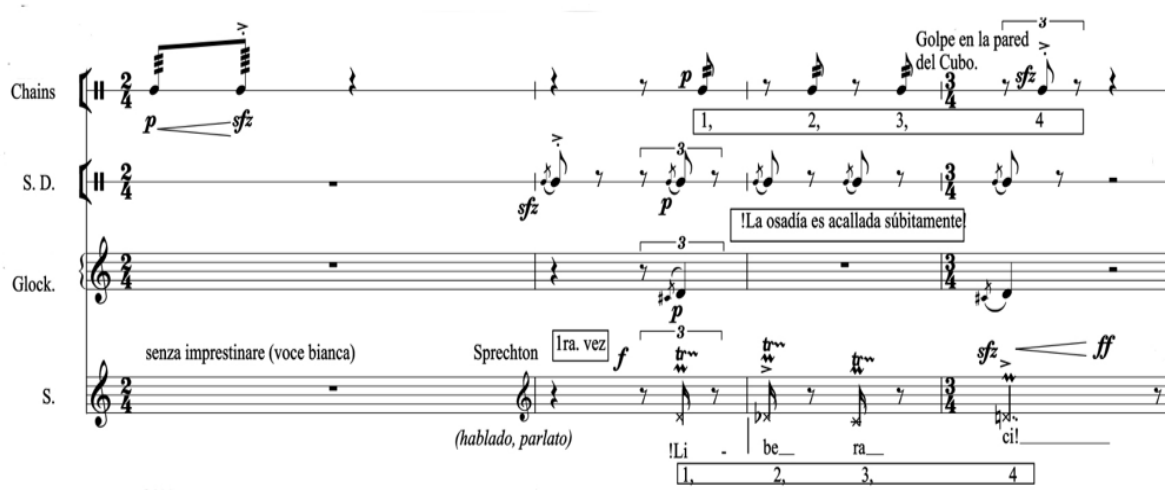


El timbre de los alientos en *staccatti* cambia la sonoridad a un tipo de "puntillismo".

3.2.6 Sexto aspecto de representación simbólica. *Yuxtaposición simbólica*

Interacción de ciertos instrumentos en la orquestación cuya representación simbólica adquiere otra dimensión dramática por su yuxtaposición, como por traslación instrumental de un gesto individual, a uno global.

Campanillas litúrgicas **con** ***flagelo penitencial:*** Aparecen en los compases 200, 209-210, 215-216 [variadas]; págs. 50, 53 y 54-55. El arrodillamiento impuesto por una autoridad moral o religiosa.

Este gesto, es la emulación u *onomatopeya* de *Li-be-ra-ci* en 4 notas de las *Campanillas litúrgicas* -dirigida al Señor en el rito de la Eucaristía- junto al golpe seco y fuerte de *frusta* o látigo que delimita su discurso, interpretándose como un silenciador de su resonancia. Aquí, tenemos una doble connotación simbólica cuya resultante puede interpretarse como la imposición del silencio o acallar la voz, por descrédito.

Flagelo estigmático: Aparece con golpes de cadena en los compases 203-205, pág. 51.
El empleo de las cadenas potencia en su perspectiva simbólica o connotativa, la represión por el objeto de metal y la violencia con la que se acalla la Petición:



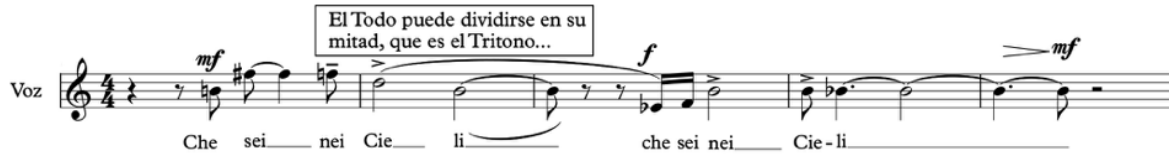
3.2.7 Séptimo aspecto de representación simbólica. *Alusión por aparición*

La reiteración de frases o palabras, algún elemento musical, instrumental o la combinación de alguno de ellos, tiene una implicación en función del número de veces que se articulan como el caso del número tres, para la Trinidad o los días para la Resurrección.

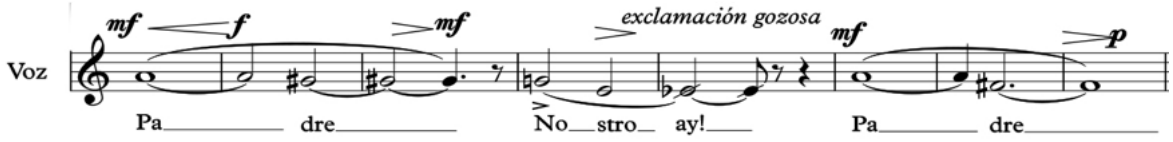
Dos pulsos o articulaciones

Esta circunstancia alude a la dualidad y se presenta de las siguientes maneras:

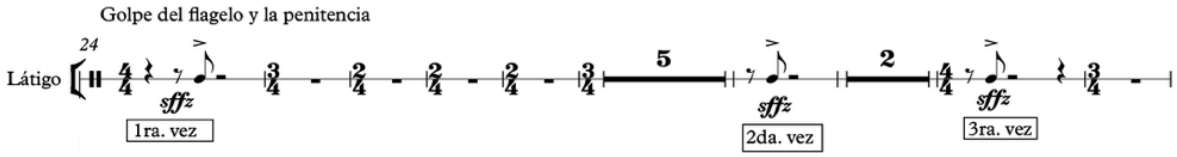
Che sei nei cieli: Aparece en los compases 47-50, págs. 14-15.

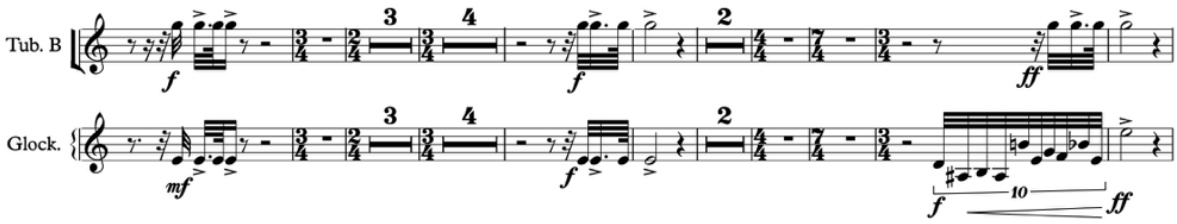
La frase aparece en dos registros, el primero y más importante alude al Todopoderoso inaccesible en lo Alto; el segundo está en el registro medio para los Demiurgos o Santos, a quienes el Hombre pide intercedan por él.

Tres pulsos o articulaciones

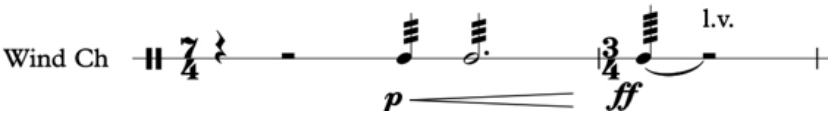
Se presenta al articular tres veces el *Padre Nostro***,** como en el *Christie Eleison o Kyrie Eleison* y también alude a la Trinidad.

Aparecen las frases en los compases 27-29, 30-31 y 32-34, págs. 7-9:

Flagelo: Aparece en los compases 200, 210 y 213, págs. 50, 53-54:

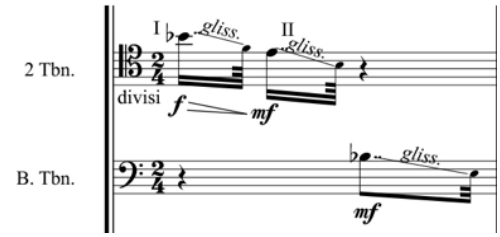
Aparece tres veces como golpe seco con el whip o *frusta,* para sugerir el látigo con el que los religiosos acostumbraban azotarse como una disciplina para conservar el estoicismo.



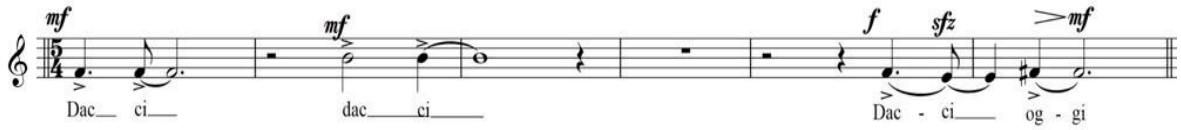
Campanillas litúrgicas: Aparecen en los compases 200, 209-210, 215-216, págs. 50, 53 y 54-55; tres veces en la Quinta Sección durante la Eucaristía, para la genuflexión –muestra el respeto de la gente mediante el arrodillamiento - cuando suenan tres veces en el rito.

Wind chimes

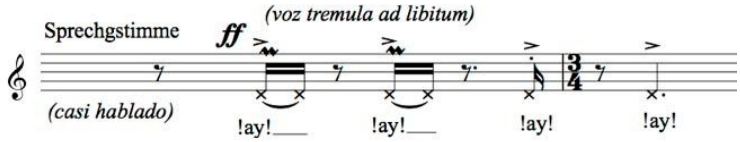
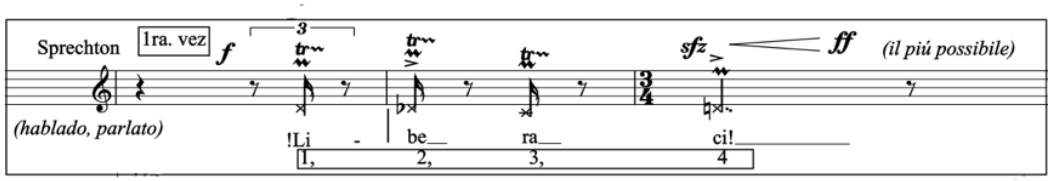
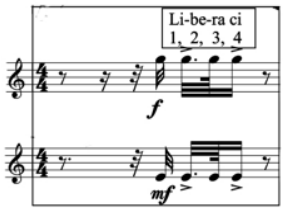
Aparece tres veces entre los compases 214, 218 y 221, págs. 54-56:

Glissandi de trombones

Aparece tres veces en los compases 190, 199 y 202, págs. 48-51:



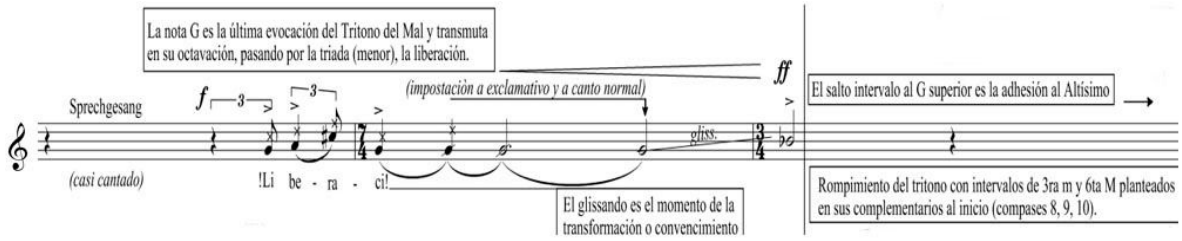
Dacci: Aparece en los compases 104, 105 y 108, págs. 34-35.

Aparece tres veces con insistencia y un dejo de reclamo; se pide "alimento" al Todopoderoso, pero la manera de solicitud es pueril, como si se tratara de un dios intermediario (Demiurgos o Santos), más cercano o familiar.

Cuatro pulsos o articulaciones

Este pulso articulado en varios ritmos e instrumentos, alude onomatopéyicamente a la palabra Li-be-ra-ci. Aparece en compases 200-201 y 203-205, págs. 50-51.

Es el motivo de las *campanillas litúrgicas* en el que subyace la palabra de liberación, presentado en los compases 200, 209 y 215, págs. 50, 53-54:

Campanillas Litúrgicas y flagelo penitencial: Aparecen en los compases 213-215, pág. 54.

Articulación responsorial de la orquesta en cuatro impulsos, *silabación* de la petición *Li-be-ra-ci,* presentada cinco veces seguidas (número de lo azaroso), hasta que se establece la *Paz* entre el Hombre y Dios, representado con un sutil *glissando* ascendente.

Esta última exclamación evidencia el proceso de transformación (el acto de fe) en la *vocalidad* en cinco pasos sin interrupción en la emisión: pasa de una calidad vocal de entonación aproximada a una intención exclamativa tipo interjección, de ahí a la recuperación del color vocal o impostación normal, luego se efectúa un *glissando* ascendente para "modular" a su timbre habitual –como resurgimiento o símbolo del retorno a casa- y se retoma el canto con su impostación natural y con carácter gozoso.



Cinco pulsos o articulaciones

Cadena de metal

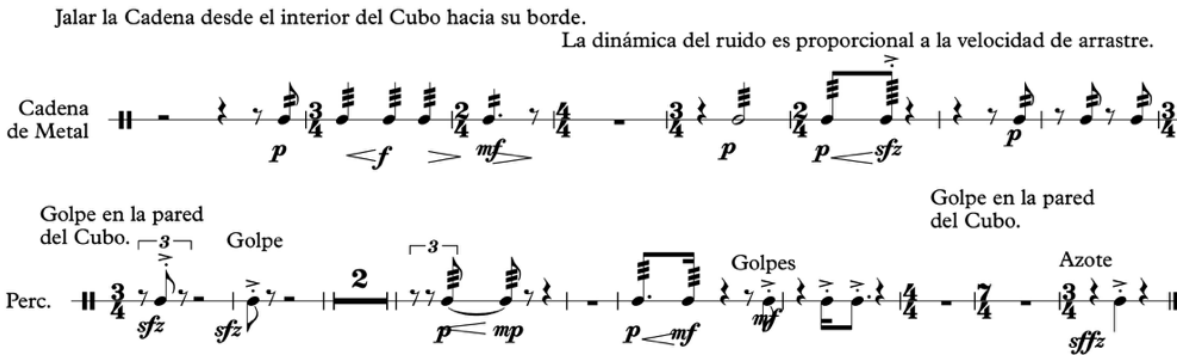
Puede aparecer como percusión de golpe o frotada por deslizamiento en el borde de una cubeta de metal jalandola hacia afuera o dentro de ella.

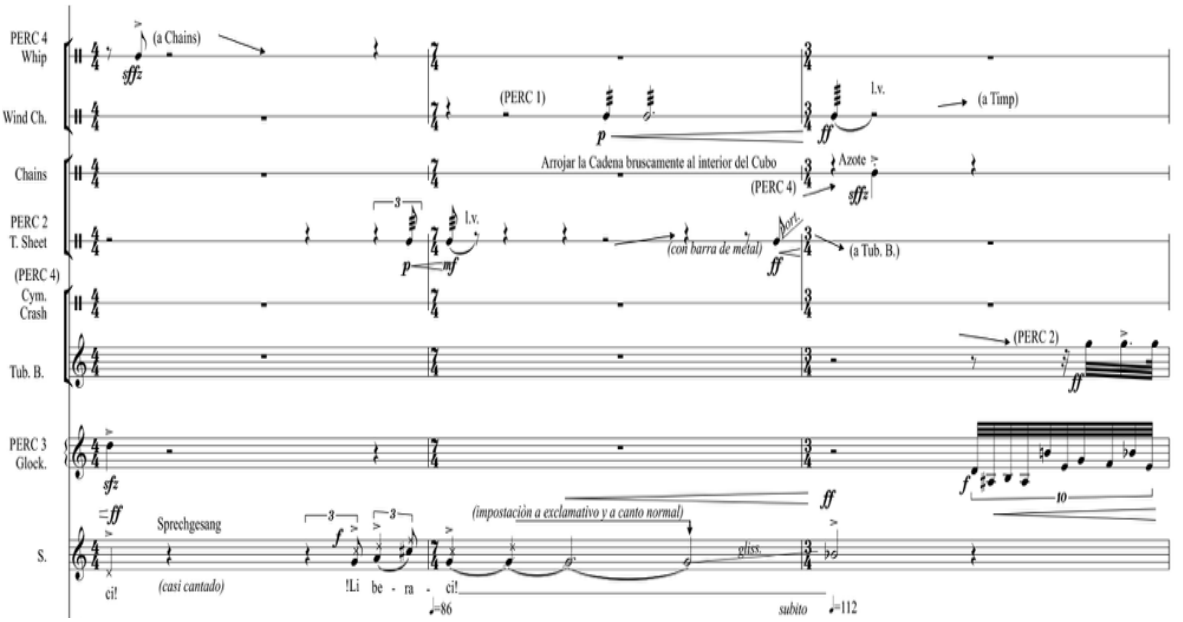
Aparece por primera vez como deslizamiento del compás 197 al 202.

Aparece la segunda vez como percusión de contacto entre el primero y segundo golpe del *flagelo instrumental* entre los compases 203 al 205.

La tercera vez como percusión de golpe en el tercer *flagelo instrumental* en el compás 206.

La cuarta en 209 y 211 como deslizamiento después del segundo golpe del *flagelo instrumental.*

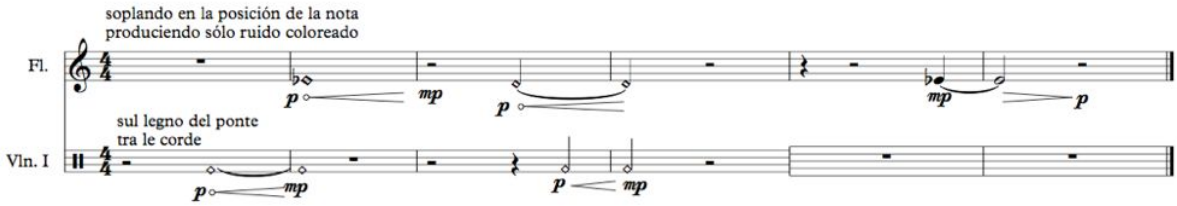
En los compases 211 y 212, por quinta vez como golpe del tercer *flagelo instrumental:*

Siete pulsos o articulaciones: Aparecen en el compás 214, pág. 54.

Resume las 7 veces que se expresó *Li-be-ra-ci,* dos antes de la genuflexión, compases 191 y 197, págs. 48-49 y cinco después de ella contenidas en la letra H, del 203 hasta que se verifica la liberación en 215, págs. 51-54. Representada principalmente en el compás de *7 cuartos* en donde se realiza el cambio de impostación, en una especie de modulación tímbrica de *sprechgesang* al *bel canto* sin interrupción de la emisión vocal.

Según la tradición, el *flagelo* o *penitencia* tiene siete cuerdas que aluden a los 7 pecados y tres nudos que aluden a los 3 días de la resurrección de Cristo, es por eso que en ese compás suena la dulzura de las *wind chimes* en lugar de las cadenas de la opresión y el oprobio; a este le sigue uno de *3 cuartos* en donde las *campanillas litúrgicas* se hacen festivas y gloriosas como al inicio.

Así, mediante esta serie de imágenes, alusiones y catalogación de procedimientos como apoyo analítico a las implicaciones simbólicas de la instrumentación, y orquestación entre otros parámetros de la obra, referimos ahora cada una de sus Secciones, aplicando para su descripción el artificio equivalente a la écfrasis, a partir de las implicaciones de su escritura.

3.3 Breve descripción de cada una de las secciones de la pieza *Padre Nostro*

1ra. Sección. *Introducción (entrada):* 18 compases (1-18), 1´ 47” ca.

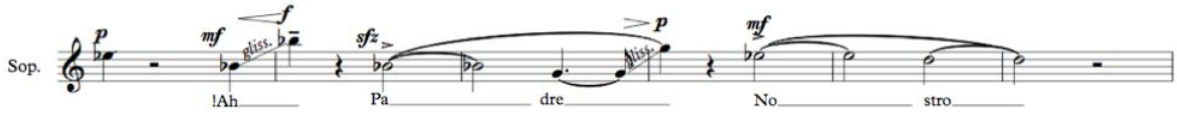


Inicia con cuerdas y alientos en una sonoridad diáfana y ligera que representa lo elemental del Hombre en su individualidad, *como si sólo un ligero viento lo acompañara en su camino,* realizado a manera de balbuceos en *sofio* (aire coloreado y sonidos inarmónicos), y algunas percusiones. Instrumentalmente se plantea una textura contrapuntística que da pauta a la entrada de la Invocación en la voz con la Primera Petición:

> … en la interpretación musical, la experiencia fenoménica es, al mismo tiempo, interpretante y objeto, en la medida en que el intérprete vive el objeto y esta vivencia, a la vez, le proporciona los insumos para significaciones más racionalizadas que permitan la generación de nuevos signos de la obra musical. El intérprete musical instrumentista, por lo general, empieza a construir el objeto musical de su interpretación a partir de su experiencia y no de su abstracción. (Vinasco, 2012, p.18)

2da. Sección. *Primera Parte:* 45 compases (19-64). Letras A y B, 3´ 23" ca.

Padre Nostro, che sei nei cieli, sia santificato il tuo nome:
Padre Nuestro, que estás en los cielos, santifíquese tu nombre.



Representa la alabanza y plegarias de la gente al Todopoderoso, mediante la reiteración de ascensiones escalares como ráfagas y un profuso contrapunto. En esta Parte, la soprano emplea el registro más agudo de su rango (un B), en virtud de lo que alude el texto. Se emplea una sonoridad brillante con registro agudo apoyada del vibráfono y glockenspiel, y con las campanas aludimos la interacción con lo *celestial*:

> Las almas de los hombres son luces del Señor, alumbradas sobre el sendero cósmico, más que fuegos artificiales producidos por la combustión de las mezclas explosivas de la naturaleza y todas las almas le son indispensables a Él.
> (Heschel, en Radhakrishnan & Raju, 1993, p.146)

3ra. Sección. *Segunda Parte:* 38 compases (65-103)**.** Letras C y D, 2´ 33" ca.

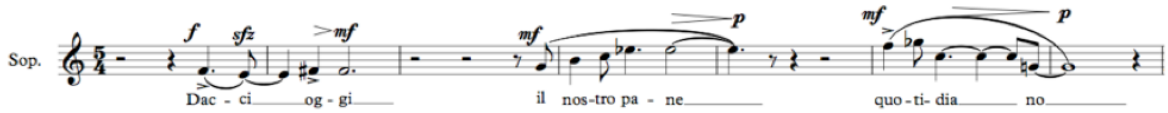
Venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà, come in cielo cosí in terra:
Venga tu reino, hágase tu voluntad, como en el cielo así en la tierra.

Aquí se solicita que el Poder de Dios nos sea compartido; el canto se torna un poco abigarrado aludiendo a lo pretencioso de esta Petición, esto se evidencia mediante bloques instrumentales contrastantes e intermitentes -con dinámicas en *crescendo* las peticiones que ascienden al *Cielo,* y en *diminuendo* los dones que vienen en el descenso- que evidencian en sus cambios de textura, el acto de la reflexión de nuestros deseos y retribuciones.

> … antes de que pueda surgir pregunta alguna dirigida a los dioses hay una forma de trato universal, habida siempre ante cualquier forma y función divina: el sacrificio. […] Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, del orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses. […] La función del sacrificio era múltiple, pero tenía principalmente un fin: suscitar una manifestación. Los dioses están siempre presentes, pero no se les ve; no se dejan ver. (Zambrano, 1966, pp. 31-32)

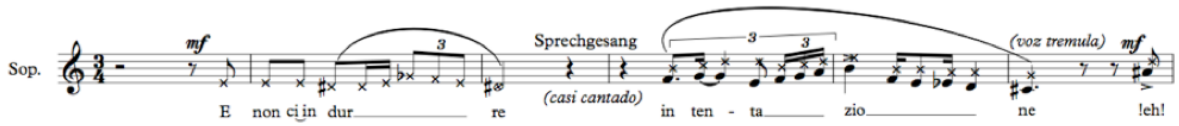
4ta. Sección. *Tercera Parte:* 70 compases (104-174). E, F, inicio G, 2´ 52" ca.

Dacci oggi il nostro pane quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti,
come noi li rimettiamo ai nostri debitori:

Danos hoy nuestro pan de cada día, y perdona nuestras deudas,
como nosotros las perdonamos a nuestros deudores.

Evidencia las pasiones humanas, demandando favores y cuidados condicionados al Único (*como nosotros perdonamos*). El canto es errático, dulce, nervioso y gutural, se establece un ambiente dual. Las melodías se desvanecen y la instrumentación se torna percusiva; se ha cruzado el umbral de los límites hacia su llana y descarnada decadencia, inmerso en el temor pero ensoberbecido.

> Quizá no sea necesario decir que el delirio de persecución obliga a perseguir y quien lo padece no sabe, no puede discernir si persigue o es perseguido. Su conducta observada desde afuera es la de quien persigue, pero él va arrastrado, inocente de su acción. (Zambrano, 1955, p.23)

5ta. Sección. *Cuarta Parte:* 45 compases (175-220). Mitad de G y H, 2´ 14" ca.

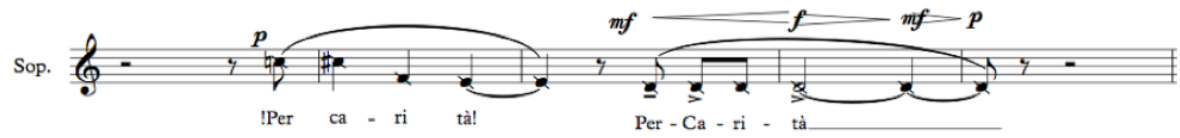
E non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male:
Y no nos induzcas en la tentación, y líbranos del mal.

El Hombre cimentado en su albedrío y dueño de sí, es contestatario al Ubicuo y termina gimiendo en lo profundo tras un grito desolado, como genuflexión (199); atrapado, porfía en librarse del oprobio (la orquesta arremete contra él). Episodio que alude al acto de contrición y penitencia para obtener el perdón (183-218); la culpa flagelante se yergue y sólo la expiación de su alma por el Eterno o su fe pueden ayudarlo. Al límite de su fuerza pide ser liberado, y en su última exclamación -con un *glissando* agónico- se rompe la oscuridad instaurándose un pacto a futuro con el Todopoderoso, se da la Paz. Este momento alude a la Eucaristía, en la liturgia católica, antes de rezar -en palabras de Cristo- "Su Oración", el *Padrenuestro*.

Zambrano, comenta en torno a esta idea:

> Y así, cuando el delirio culmine en la demanda "Permíteme Señor que vea tu cara", la hará en el máximo de la exasperación, en el límite de su resistencia tras de una agotadora lucha. Y cuando poéticamente los defina creerá trascribir lo que ha sido, se ha mostrado siempre así. Entonces habrá finalizado el delirio de persecución; ha alcanzado por fin el pacto. (1955, p.23)

6ta. Sección. *Coda (Doxología y Amén):* 37 compases (221-258). I y J, 2´ 53" ca.

Hacia el Amen.



Aquí se percibe un apacible júbilo, retornan apacibles íntimos y fervorosos, la música y el canto; una condición reparadora por estar nuevamente en el "mundo" de la certidumbre y en Paz. En esta Sección, la parte correspondiente a la tradicional Doxología y que corresponde estructuralmente a la Coda, es conformada por una síntesis de las peticiones *¡Per Carità¡* cantadas al Creador:

> Las palabras pueden transmitir significados distintos de los expresados conscientemente por los hablantes o los escritores porque los oyentes o lectores aportan sus propias perspectivas a los mensajes que reciben.
> (Galicia & Orozco, 2013, p. 28)

La cadencia final está asignada a la consumación de todas las aspiraciones en el así sea, del *Amén*, que se articula en la novena frase del canto, en espera del *reencuentro gozoso y en tranquilidad.*

3.4 Análisis Musical del *Padre Nostro para Soprano y Orquesta*

En relación concreta a los episodios musicales de la pieza, tenemos lo siguiente: Al concluir la *Introducción*, la soprano invoca por tercera vez en la Primera Parte de la Oración (Tabla ya referida), al *Padre (Nostro)* mediante un glissando de octava en Si bemol –el registro más agudo empleado- aludiendo al *Inalcanzable.*

Paulatinamente la emoción disminuye mediante cambios de color en función del texto, de la Primera a la Cuarta Parte de la Oración el tipo de sonoridad brillante y las resonancias van desapareciendo mediante un lento y progresivo descenso en los registros acústicos de los alientos madera, metales y cuerdas, durante un largo discurso hasta la metamorfosis tímbrica de la voz en la transición de la 3ra., a la 4ta. Parte de la Oración (4ta.-7ma. Peticiones), a un registro más grave al Do central de la soprano. Se llega a un clímax con *Liberaci dal male,* evidenciado con una articulación violenta en las campanas, glockenspiel y *frusta* en el contexto más dramático y "descarnado" de la pieza, denominado como la "caída" (H, comp. 199), paráfrasis del toque de campana que realiza el acólito o monaguillo para indicar la genuflexión.

Este episodio está constituido con ruidos producidos principalmente con las percusiones, *como momentos aciagos*. Hacia el final de la Oración, se rompe la tensión y se percibe una tenue luminosidad que conduce a la última sección, la Doxología de sonoridad armoniosa e íntima que alude al "cambio" de percepción -después de los yerros que lo orillaron a la oscuridad del mundo- en un ascenso desesperado del canto, en aras de recuperar el *statu quo* que media entre el Ubicuo y el Hombre.

Todo esto puede resumirse en 3 amplios estadios instrumentales en la pieza: 1ro. Inicio sutil y austero en *aparente equilibrio* con incremento sonoro paulatino; 2do. Crecimiento en densidad textural e instrumental con irregularidad rítmica como *perturbación* a un clímax del *tutti* orquestal; y 3ro. Descenso a la mediana densidad de una orquesta de cámara para *restaurar* la calma. Las Primeras tres abordan la devoción mediante el empleo profuso del contrapunto y reiteraciones melódicas, aunque el inicio es austero; la 4ta., y 5ta. Secciones aluden a la soberbia del Hombre, como a su "caída" por su propia corrupción, seguida de la orfandad y arrepentimiento respectivamente; en la última Sección -ante la mirada de Dios- se coronan las expectativas de salvación en la cadencia final de la Coda, con el Arpa que alude a la Gloria.

Consideraciones generales para el análisis

La armonía politonal del *Padre Nostro*, evidencia la perspectiva filosófica ante la Divinidad.

La idea creativa derivó la necesidad de hacer coincidir varias interpretaciones del texto en un momento determinado, generando un sistema armónico híbrido entre tonalidad y modalidad, incluso yuxtapuestas, con la intención de realizar una música que pudiera sugerir la belleza y sencillez a partir de giros melódicos que pudieran relacionarse con estados anímicos como la alegría, tristeza, angustia, dolor, etcétera.
Conjuntar el recurso preponderantemente melódico para la "devoción", la abolición melódica y armónica como "orfandad-abandono" y el ruido como el estadio de la "locura", fue la premisa para la perspectiva musical de la Oración desde un principio.

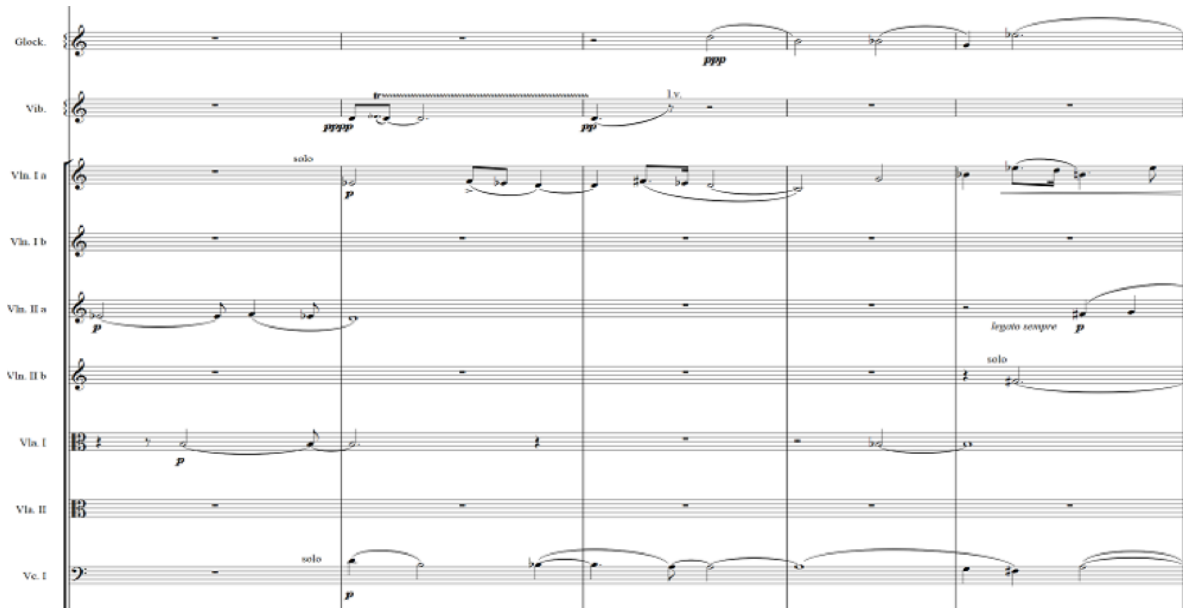
Para recrear el sentimiento mendicante (ruego), se emplearon los intervalos de 3ª m, y 2ª m, en resoluciones descendentes.

Por ejemplo la palabra *Padre*, es ascendente en su dirección melódica porque se dirige a lo alto hacia el Todopoderoso, y cuando se expresa la palabra *Nostro*, es descendente implicando aceptación y su acercamiento. Para los momentos gozosos se emplearon primordialmente intervalos consonantes de 5ª, 8ª y parcialmente de 3ª M. La duda constante del Hombre, es representada con las disonancias de tono y semitono.

Las relaciones armónicas y melódicas empleadas están preponderantemente a distancia interválica de 2ª, así como la superposición de acordes; su transformación se realiza a través del artificio del retardo o apoyatura como dobles sensibles para los cambios armónicos generalmente modales, así como los acordes cromáticos y aumentados.
Pareciera existir una estabilidad armónica en la obra, sin embargo, constantemente hay sutiles cambios de centro tonal y modal, color y timbre, incluyendo la contrastante Sección inarmónica de ruido asignada a las percusiones y alientos.

Para el análisis musical, se continúa con la nomenclatura alemana empleada en los *Pater Noster* precedentes.

3.4.1 Análisis de la Primera Sección

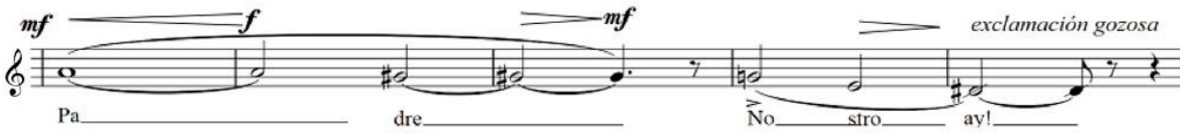
Introducción (entrada): 18 compases (1-18), ca. 1´ 47”

Los *eolian sounds* y *ruido rosa* son los primeros sonidos en cuerdas y alientos madera a manera de gestación de Todo. Sus colores corresponden al **Eb** y **D** índice 5 en flautas y clarinetes, estas notas plantean el principio dual expresado ya en la parte teórica. Este intervalo de 2ª m, se amplía paulatinamente hasta alcanzar la 8ª Justa como "Consonancia Perfecta" en alusión a la Divinidad. Los intervalos aparecen de la siguiente manera antes de comenzar a estructurarse en acordes: 2ª m, 5ª Dis., 3ª M y 3ª m, esta incipiente relación melódica sugiere una escala modal menor entre Frigio y Locrio. En el compás 7, el color modal se desvanece a causa del primer color tonal de una 3ª M pura (simultánea), la tríada de tónica de **B**, pues hasta este momento el discurso musical es horizontal en líneas melódicas que se van tejiendo. En el compás 8, se incrementa la distancia interválica a la 6ª m, 6ª M, aparecen el intervalo de 4ª J., y en el compás 9, la 8ª J., de Si, en disonancia de nota pedal precedente; el tejido horizontal va creando una concatenación acórdica inestable donde el proceso melódico se mezcla con el procedimiento de la armonía cromática.

En el compás 10 se esboza un acorde de 7ª m, y en el 11 un acorde de 7ª dis., y a partir de aquí comienzan a tejerse una serie de acordes que cambian de función constantemente debido a la independencia de las voces instrumentales, lo que resulta en dos o más interpretaciones de ellos.

En el compás 12 se percibe una resolución de tipo tonal a una tónica de **Eb**, en el 14, hay un juego de color de dos acordes, la 5ª del acorde de Sol, se mueve a Mib y se obtiene un acorde aumentado de **Eb**. En términos generales las partes cumplen su función melódica de manera casi individual, así, la verticalidad da como resultado esta doble implicación de las funciones armónicas.

3.4.2 Análisis de la Segunda Sección

Primera Parte de la Oración: 45 compases, (19-64), ca. 3´ 23”



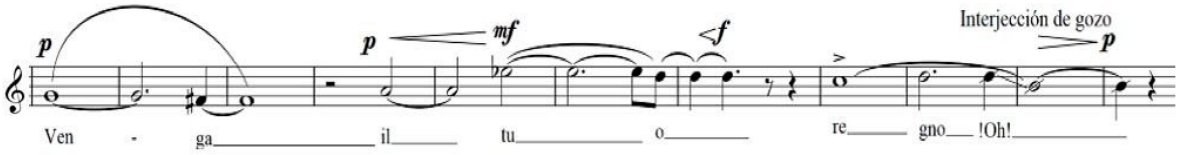
Padre Nostro; che sei nei cieli, sia santificato il Tuo nome:

Padre Nuestro; que estás en los cielos, santificado sea tu nombre.

La Primera Parte de la Oración, inicia con una anacrusa instrumental mediante una interjección *¡Ah-ay!*, a manera de saludo antes de dirigirse al Único, con un intervalo de 3ª m descendente de Sol a Mi. La sección inicia en **C** y se mueve a **c**, hacia el compás 22; queda la resonancia de ese primer impulso hasta reagruparse de nuevo en el 25, en un tipo de acorde de 7dis/C dominantizado (**G**), pero en el 27 va hacia **a** como exclamación humilde para la frase *Padre Nostro–ay!*, transitando por **G**, **e** y **Eb** como pronunciamiento de la primera frase para la segunda salutación de los devotos, hasta inicios del compás 31; sobre la dominante del acorde de D7 en el 32, la voz articula *Padre* como segunda frase de la salutación, en ese momento una ráfaga ascendente del arpa conquista su registro más agudo con un *tutti* de las cuerdas. Se mueve sutilmente entorno a **h**, estableciéndose más claramente a partir del 37, donde se reagrupan nuevamente las cuerdas hacia un registro intermedio para que en el 40, mediante otra interjección *¡Ay!* y *¡Ah!* un poco más alta que la anterior, la voz conquiste en *glissando* un Sib -la nota más aguda- nuevamente al Altísimo en el compás 42, como la 5ª de **Eb**. Hacia el 44 hay un tipo de doble sensible (Re-Fa) para **Eb**, luego en el 45, mediante la enarmonía C#-Db, se establece un acorde tipo V7 alterada (5-)/**D** (Frigio), y en el 47, una doble dominante de **G**, coinciden **D** y **h**, un especie de ambiente bitonal que sugiere **D**, la voz prácticamente se mueve en un ámbito de tritono de Si, hasta el 51, a través de **E**, **ab**, **h**, **eb** y orbitando en un centro tonal de Re hasta enlazarse al compás 56, donde se verifica una larga cadencia mediante apoyaturas en torno a las notas del acorde *ostinato* de **D**. Al final de esta sección (compás 64), queda en una especie de acorde suspendido o con tendencia resolutiva para **D**, con las notas Mi-La.

3.4.3 Análisis de la Tercera Sección

Segunda Parte de la Oración: 38 compases, (65-103)**,** ca. 2´ 33”



Venga il tuo regno, sia fatta la Tua volontà, come in cielo cosí in terra:
Venga tu reino, hágase tu voluntad, como en el cielo así en la tierra.

En los compases 65-69, dentro del ámbito armónico de Sol, el F#-La y Mib, evidencian el color precedente de sensibles tonales y modales. El tritono de La-Mib sigue apareciendo como un símbolo de la tradición con su resolución clásica a la tercera interna. La melodía de la Soprano evidencia esto al final de la frase en el 74, con una interjección.

Entre 69-71 hay una evocación de la *Introducción* (8-10), en relación a la yuxtaposición del Mib sobre el acorde **D**. La resolución a **d** en el compás 71, infiere (Re frigio por la presencia de las dos sensibles Do y Mib. El Mib funciona como sensible modal o apoyatura de Re, no como tónica, sí en cambio como la 5ª, de **G** (comp. 73). En este caso, como en muchos otros, la direccionalidad modulatoria, no necesariamente indica que dicha conducción señale a determinada nota como tónica o centro tonal, puede ser la 3ª o 5ª del acorde. Por ejemplo, en los compases 72-75, las campanas están evidenciando un proceso modulatorio hacia el **G**, primero mediante el Do hacia la 5ª Re, y el Fa a la supuesta tónica Sol; el Lab del compás 73 se evidencia como una apoyatura o sensible superior del Sol que se percibe al final del compás, resolución que se realiza frecuentemente en otras partes, pero el *tutti* del compás 74 evidencia el acorde de **e**; finalmente, del compás 74 al 75 hay un salto del Mi al Sol infiriendo una ambivalencia acórdica. Esta frase (65-79) con *ruido rosa* en las cuerdas, órbita en torno a **G**.

Mediante el acorde de **Ab Aum.**, se pasa cromáticamente a **Eb Aum.**, y por enarmonía (Gb-F#) a **h** con interferencia de notas apoyatura (80-82); transición armónica entre triada enarmónica de **Db** (en la Soprano), y el *tutti* con V7 de F#/H que resuelve a Si pero como 3ª de **G** (83-84), también con apoyaturas sobre su 5ª (Re en 85), para finalmente resolver a

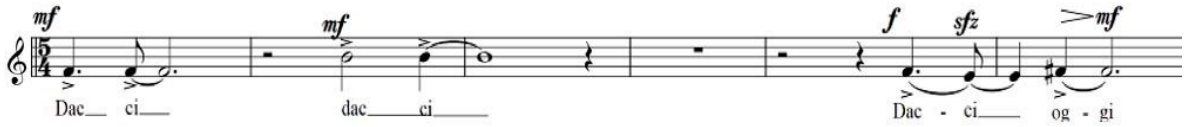
E (sin 3ª), como sensible del siguiente compás con tónica de **F** (86). En los compases 87-89, se enfatiza su 3ª La, a su vez como la 5ª de **d**-**D**, pero debido a la carga instrumental del *tutti* sobre esta nota, parecería que es la tónica del centro tonal **A** (sin 3ª). Esta circunstancia de acorde o intervalo *Justo* sin 3ª, se emplea en varios lugares y proporciona cierta brillantez a la sonoridad aunque se carezca de su cualidad Mayor-menor.

A partir del compás 90 inicia una serie de *ostinati,* aparece uno en **F** (con su sensible modal Sol) en el vibráfono, confirmándose como centro tonal en la próxima sección (compás 94). Los violonchelos a su vez realizan *ostinati* en **d**, a partir del 90; las violas en el 92 con arpegios de Sol-Re y Fa (sensibles en torno a **F**). Los violonchelos cambian de notas en el compás 93 y se dividen, los 1ros., establecen dos características de la tónica de **F**, el 4° (Sib), y la sensible tonal Mi del 7°; a su vez, los 2dos., presentan arpegios con Fa y Do#-Sol# (sensibles de Sol y Re); las violas 2das., un arpegio parecido al de los violonchelos 2dos., pero agregando la sensible Mi de los violonchelos 1ros., las violas 1ras., retoman el primer modelo presentado en el compás 92. Con alguna variación en la disposición de las notas de los arpegios, los violines se suman en esta arcada de arpegios (94), con las mismas características, e intención de dar color de **F** y **G**, al pasaje. La voz retoma el texto en un ámbito de **F**, del compás 94 al 99.

En el compás 95 se establece junto a la tónica de **F**, el acorde de sensible **e dis**., que en conjunto con algunos acordes precedentes da un color como de V7/F cuya resolución es poco percibida ya que la función es sólo agregar color al acorde principal y pareciera que existe cierto estatismo en el cambio armónico. La nota Do# (96), cambia el color precedente y resulta un tritono para Re, con pedal de Fa. En el 97 resuelve parcialmente a **d**, enfatizando el La, esto es, nuevamente la dualidad o intermitencia en la sonoridad (como en 87-89), ahora entre tónica Re y dominante La.

En 98 el binomio (**d**-**a**), establece otra jerarquía y superposición de acordes entre **a** y **E** que continúa con la dualidad de acordes de G7/C y C (99-100). Entre 101-103, se establece otra superposición de acordes de 5ª (Si-Fa y Do-Sol), para formar un acorde cercano a la trecena, equivalente a un tipo de dominante, donde el Sol y el Si, son apoyaturas o sensibles modales de la 3ª del acorde de **F**, para dar paso a la siguiente sección de la pieza.

3.4.4 Análisis de la Cuarta Sección

Tercera Parte de la Oración: 70 compases, (104-174), ca. 2´ 52”

> Dacci oggi il nostro pane quotidiano, rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori:
>
> *Danos hoy nuestro pan de cada día, perdona nuestras deudas, como nosotros las perdonamos a nuestros deudores.*

Esta Sección representa la debilidad y el condicionamiento. El límite inferior de la escala expresiva está en función del *espacio-presión-tiempo* del sonido, donde la saturación del espacio acústico -sometido a la acumulación de intensidades y presión- modifica la sonoridad extrapolando esta, a ruido con otra dimensión expresiva. Se alude al ser humano que comienza a perder el equilibrio o cordura y a perder su identidad; cuando el texto mendicante se torna condicionante y demandante (*Danos hoy nuestro pan…*), se desarticula el canto y al perderse el control, entra la desesperación; la *vocalidad* cambia y todo se torna balbuceante.

> No lejos de lo *imperfecto* de esas cualidades del ruido se encuentran las del mundo de la psique, desde la nebulosa propia del imaginario hasta la de la propia sustancia psicológica, cuya manifestación sin disimulo revela la hondura laberíntica de los tonos emocionales. (Estrada citado en Dallal, 2006, p.156)

El **F** Lidio en el 104, es empleado para enmarcar *el tono* o actitud enfática en que se realiza la petición (*Dacci*) del alimento al Creador, y cuando se menciona *il nostro pane*, se baja el *tempo* (sumisión) y cambia el carácter de la agresividad Lidia, estableciendo el tono de **G** más dulce en el 110, al que se incorpora el Fa en el 111, y mediante la 6ª alterada (Mib) de su dominante, se prepara el color menor, el cual se definirá claramente como **c** en 115-116. A partir de ahí, el Do se establece como centro tonal de un largo episodio que mutará sólo en su modalidad.

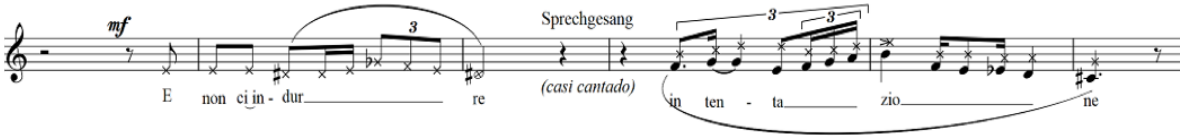
Del compás 113 al 120, la trompeta responde a la voz con una especie de onomatopeya debido a la imitación que hace de la rítmica del texto (*quotidiano*), junto a otro motivo que más adelante se constituirá en el *Li-be-ra-ci* de la Sección más importante de la pieza.
En el compás 125 se establece un **c** mediante una sensible tonal de Si, seguido de un fragmento cromático en Locrio, manteniendo esta dualidad acórdica hasta el 132 (dobles sensibles Si-Reb) o, como resolución de 6ª aumentada. En el 134 se establece un acorde de V7/F, que infiere al **B**, sin embargo su resolución evidencia sutilmente a **G** en 136-137 con el Si natural y la resolución de la 7ª al Re y el Fa#, aunque las dos primeras notas resuelven parcialmente a Do (compases 139-140), aclarándose en el 143.

En el compás 150, se presenta una especie de *alegoría de la soledad del Hombre*, debido a su mezquindad, entre la Soprano y la trompeta. En este compás aparece el Si como sensible de Do -cambiando de color entre Mayor y menor y entre tonal y modal- pues en el compás 157 se presenta un acorde tipo Dominante modal de **b** que aparentemente conduciría a Do -apoyado del tritono del compás anterior- sin embargo el Fa y La de los alientos en el 158 evidencia una resolución tipo plagal a Fa; un largo proceso cadencial del 104 al 158, resuelto plagalmente, **F-C**.

A partir del compás 161 se retoma como centro de gravitación tonal al Do sobre el que la voz se sostiene cromáticamente, oscilando en los intervalos iniciales de la pieza presentados en las cuerdas y vibráfono, desde la 2ª m, al tritono. El ámbito tonal es incierto por dos razones: la austeridad melódica, y la incorporación de ruido o sonidos inarmónicos de las percusiones empleadas. La voz deja su canto habitual y emplea una afinación aproximativa mediante las técnicas vocales del expresionismo, ya comentadas; en todo este episodio que va del final de la Tercera Parte de la Oración, y prácticamente toda la Cuarta Parte (161 al 215), la voz está coloreada sutilmente por la orquestación.

3.4.5 Análisis de la Quinta Sección

Cuarta Parte de la Oración: 45 compases, (175-220), ca. 2´ 14”



E non ci indurre in tentazione, ma liberaci dal male:

Y no nos induzcas la tentación, sino líbranos de mal.

El inicio de esta Sección está dominada por el ruido y una afinación aproximada de la voz; el centro de gravitación tonal en Do, le sirve como eje para sus evoluciones generalmente cromáticas (176-177), las que eventualmente tienen connotaciones modales como el caso del Lidio en (178-179). Varias frases vocales tienen una tendencia menor que puede inferir un modo Frigio o Locrio, pues su 5ª no aparece nunca. El Hombre ha perdido su identidad e intenta balbuceante, “cantar” *in tentazione* en 178-179, ha llegado lejos en su insubordinación, al reclamar y condicionar antes que solicitar, su inconsciente lo ha traicionado (ritmo onomatopéyico del texto *li-be-ra-ci* en fagotes, 177-178).

En (180-182) la voz realiza una especie de hibridación cromática, esto es, un descenso de tono-semitono que se repite y luego semitono-semitono-tono, que alude al balbuceo en el drama de la pieza. Del compás 183 al 190 (parte introductoria de la Eucaristía), se establece como campo armónico, la superposición interválica de 4ª y 5ª a partir de Do, mediante el cual se da un cambio tímbrico al ámbito ruidoso precedente a través del tipo de articulación de las cuerdas junto con un *glissandi* de trombones y timbales; esto da la pauta para que la voz pronuncie la parte más relevante de la última Petición de la obra: *Ma, liberaci dal male*, en una melodía Lidia híbrida.

Todo en derredor se ha tornado hostil y trémulamente pide ayuda (191-193), exclamando el perdón en *sprechgstimme* con *Ma, liberaci dal male*, con una especie de “burla” instrumental de 192 a 194, como respuesta. En 195-197 intenta cantar la misma frase ahora en *sprechgesang*, pero por su ímpetu es errática e imprecisa (intervalos de tritono y séptima), y las cuerdas responden con agresiva turbulencia reestructuradas ahora por 4ª a

partir de Mi, con pulsos irregulares y agresivos hasta llegar al 199 con un acentuado *cluster* del *tutti* como rechazo general que detona como shock -en un *glissandi* de trombones y timbales- el grito de la "caída", la genuflexión explícita de la Soprano desde un Mib en *glissando* descendente, hasta lo más grave posible por debajo del Do central para distorsionar su timbre en *sprechgstimme*, seguido de un gemido por la punición ejemplar denominada como *flagelo penitencial* (Campanillas litúrgicas y látigo en el compás 200). Estos dos intentos por cantar la segunda mitad de la última Petición, son los únicos en los que el personaje logra decir la frase completa, a partir de ahí sólo tendrá fuerza para balbucear *Li-be-ra-ci.* El completo abandono -precedido por otro *glissandi* de metales- se percibe como un duro castigo denominado como el *flagelo estigmático,* evidenciado por las cadenas articuladas inmediatamente a cada sílaba de la palabra *Li-be-ra-ci* (203-205), que es la sola exclamación de la voz hablada con algunas resonancias de las cuerdas en *pizzicati* y dos alientos; es el momento de la vejación donde *Todo el poder de la punición llega a consecuencia de la soberbia*.

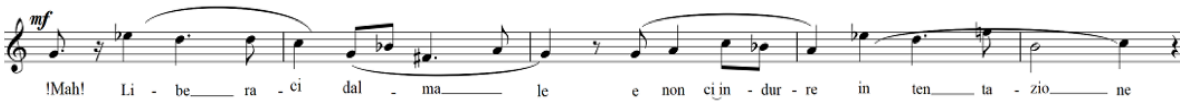
La constante y penosa solicitud de ayuda que exclama el personaje, se realiza entre *flagelos instrumentales* u onomatopeyas responsoriales; en total 7 interacciones vocales -considerando las dos primeras mencionadas- y 9 instrumentales que pueden referirse como sigue: *Ma, liberaci dal male* (191-193) y (195-197); *flagelo penitencial* (200); *Li-be-ra-ci* y *flagelo estigmático* yuxtapuestos (203-205); *flagelo instrumental* (206-208); *Li-be-ra-ci* (208-209); *flagelo penitencial* (209-210); *flagelo instrumental* (210-211); *Li-be-ra-ci* (211); *flagelo instrumental* (211-212); *Li-be-ra-ci* (211-213); *flagelo instrumental* (213); *Li-be-ra-ci* (213-215), en esta última solicitud el personaje (la Soprano) presenta una incipiente melodía en color lidio (Sol-Do#), ligeramente apoyada por algunos alientos y cuerdas (213-214), para finalmente romper la envolvente que la tenía en "las sombras" y acceder con convicción a un proceso de transformación vocal ininterrumpido que dura entre 7 y 9 tiempos; finalmente, el *flagelo penitencial* y *flagelo instrumental* yuxtapuestos (215-216); y un intento responsorial desarticulado (216-217) en relación a la voz mendicante de ese último *flagelo instrumental*.

Esto último, indica que la resistencia al perdón ha cedido -y a manera de "conquista de la luz"- de una sonoridad ríspida de *cluster* o superposición de acordes (G-Ab-D), pasa

incipientemente a colores sobre de **Eb** y **c** (216-218). Esto sucede de manera yuxtapuesta a los últimos momentos del aludido *flagelo,* para de ahí conectar a la frase de la segunda parte de la última Petición, *dal male,* la que se realiza ya con un canto normal (*bel canto*), a causa de la reestructuración armónica.

En 219-220 se transita al pacto con Dios o a la fe, para discurrir de nuevo en tranquila armonía. Este largo episodio (190-218) –que comprende la Eucaristía- es el más dramático de toda la pieza.

3.4.6 Análisis de la Sexta Sección

Coda (doxología y amén): 37 compases, (221-258)**,** ca. 2´ 53

hacia el Amen.

Esta Sección es la distensión de la carga emotiva del mendicante que reza, a manera de reflexión íntima, ante la expectativa de ser escuchado y potencialmente ayudado. Especie de epilogo -donde ya no aparecen más las percusiones a excepción del *Wind chimes* como buen augurio- y lugar en el que se expresa el "así sea" del *Amen*, como una última esperanza o invocación en espera de la dádiva divina del perdón.

Al iniciar esta Sección (221) con una textura de acompañamiento de cuarteto de cuerdas, la voz expresa ¡*Ma! liberaci dal male* …, sobre una escala armónica de **g** por escasos tres compases, el proceso armónico se vuelve modulante, presenta una rápida inflexión a **D** y **d** en 223-224, como cromatismos para V7/C en 225, y 7dis/d en el 225. Del 226 al 230 se estabiliza el ámbito armónico sobre un acorde de **C# dis**., con un doble pedal, Re sobre los violonchelos y Sol en los contrabajos, una sonoridad tensa, afianzada entre un acorde cadencial de fuerte tendencia resolutiva y su tónica Re; y si se consideran ambos pedales, encontramos el acorde de Sol sin 3ª planteado al inicio.

La melodía de la Soprano se mueve sobre la escala armónica de **g** entre el 221-223, y del 224 al 225 realiza dos tritonos sobre La y Si, en alusión al "Malo" (*in tentazione*) para así regresar cromáticamente y por un momento a **g** en 226, pero con la implicación modal hacia **d** Frigio claramente establecida entre 227-230. Este episodio, es virtualmente el proceso de liberación de la dicotomía *bien y mal*, en un ámbito de armonía.

En 231-232 se hace el recuerdo de la oscuridad que quedó atrás mediante un giro melódico de tritono en violines y violas, confirmando el color de Re (M-m) en 233-236 con la frase libre ¡*Per Carità!* (¡Por favor!, ¡Misericordia!, etc.) -incorporada a la Oración como una expresión personal o un "pensamiento en voz alta"- pues recordemos que esta Sección corresponde a la Doxología en donde se dan mensajes diversos incluyendo asuntos y recomendaciones de los asistentes a la liturgia; a partir de aquí, la textura cambia paulatinamente al incorporarse algunos alientos. En el 236 el acorde de Re se enlaza con el de **e**, el cual se transforma en un incipiente **C** en el 237, en donde la voz expresa por última vez *liberaci* pero con una expectativa positiva por la sonoridad que va conformándose hacia **Eb** en 239-240 y a **C** en 241, donde aparece la trompeta como ese *álter ego* (241-242), antes de la última interjección de la voz y del *Padre Nostro*. En 242-243 se va construyendo en un arpegio, el acorde de **E** evidenciado en la voz con la frase *Padre Nostro*, pero al completarse con la nota Mi en el 244, este se transforma en **c** e inmediatamente en **Eb Aum**., al siguiente compás pasa a un transitorio **Ab Aum**., compartiendo el color de dos acordes mayores **C** y **E** (con su 3ª enarmonizada Ab-G#) que conduce a **Sol dis**., en 246 donde termina la frase de la voz. En el 247 su superpone un acorde de **F** a la resonancia del anterior y en el 248 con el inicio del *Amén* en la voz (Sol-Mi), reaparece la trompeta con el Sol (248-250) dentro de un acorde de **e** con la nota de Lab superpuesta -la acostumbrada disonancia o dualidad- que juega entre la modalidad mayor y menor para crear aquí la relación entre **E** y **e**. Esta condición acórdica resuena hasta el compás 251, donde la voz se desvanece. En el 252 la densidad se aligera sólo queda **e** en alientos con el color de **G** en el Arpa, en el 253 existen dos acordes simultáneos en arpegio, Do# y Re y las cuerdas en **F#** con *pizzicati,* en el 254 se aligera aún más, el Arpa continúa con sus evoluciones mientras las cuerdas y un clarinete, sobre las notas Si, Re y Fa#, retoman el ambiente sonoro eólico con armónicos y ruidos coloreados –como se

planteó al inicio de la obra- y para el 255 los pocos instrumentos restantes se integran a esa calidad sonora a la que se añade también, el ruido rosa (extinción del sonido contraria al planteamiento inicial como acercamiento). En este compás donde sólo el Arpa conserva su timbre, aparece el *Wind chimes* escasos cuatro tiempos en alusión al buen presagio de su sonoridad como se planteó en el Glosario de representación simbólica. Del 254 al 256 hay un acorde por 5ª sobre Si, que va a funcionar como una especie de Dominante esquemática -sólo por la tendencia resolutiva de sus notas, más que por su atracción auditiva real- que va a resolver de Re a Mi, estableciéndose como la última resolución modal hacia la tónica Mi Dórico. El Arpa realiza una serie de escalas y *glissandi*, sobre **G**, y arpegios de **C**, **e**, **C# dis**., y **h** (249-254), durante el *Amén* de la Soprano y hasta el final, su presencia alude a la cristalización de las plegarias, y por decir de alguna manera, a la gloriosa apertura hacia la salvación.

3.5 Reflexiones finales al análisis del *Padre Nostro*

El desarrollo musical que se generó en la obra *Padre Nostro* se caracterizó por su perspectiva, se le dio inicialmente una dirección agógica y anímica **tranquila** a partir del *tempo Moderato,* seguido de *poco più Mosso* en la parte climática –como un **exabrupto**- que retorna a la **calma** del *tempo Primo* hacia el final, como lógica formal a manera de reincorporación anímica; con este enfoque, la duración (15´ ca.) asignada a esta pieza nos pareció adecuado para la reflexión.

Se emplearon episodios a manera de *Interludios* entre las partes vocales en las Secciones 1ra., 2da., y 3ra., para contextualizar, decantar y reposar el sentimiento expresado en la Oración; sin embargo, entre la 4ta., y 5ta. Sección donde el *tempo* se acelera y retiene*,* no se incluyó un *Interludio* con la finalidad de crear un período de angustia o *stress* que motivara la necesidad de un respiro para liberar tensión y colocar la percepción anímica del escucha en un episodio de recogimiento o descanso, por eso, también se omitió el *Interludio* entre la 5ta., y la 6ta. Sección. La omisión de los aludidos *Interludios* plantea la incertidumbre contenida en *non ci indurre in tentazione…*, con cierta expectativa y focaliza el episodio climático, más aún si se tiene en cuenta el cambio de instrumentación y procedimiento en

las secciones anteriores. Así, la ansiada tranquilidad o "restauración del orden", se concreta a partir de la 6ta. Sección mediante una desaceleración rítmica y reducción instrumental con el canto tranquilo de la voz, en el *Amen*.

Se buscó una caracterización de la orquesta mediante el manejo instrumental. La instrumentación en *divisi* bajó la densidad en todas las familias aportando ligereza a la sonoridad orquestal, incrementando las líneas melódicas y permitiendo que la textura polifónica cumpliera su función alegórica de **plegarias innumerables**.

Se diseminaron varios aspectos simbólicos dentro del material musical y es importante mencionarlo ya que debido a una retórica tanto estética como histórica, muchas sutilezas pueden no tomarse en cuenta o soslayarse en aras de una ejecución instrumental *per se.* El carácter de la música está influido por una especie de proceso orgánico que involucra las percepciones psicológicas, sociológicas e ideológicas de una determinada cultura.

Se relacionaron aspectos simbólicos a texturas y elementos musicales como el *melódico* que fue el más utilizado desde el inicio, en una *textura contrapuntística* -como una confluencia efervescente de pensamientos que se agolpan- en contraposición a la melodía acompañada que se abordó principalmente hacia el final de la pieza con la voz y la viola entre la 5ta., y 6ta. Sección, como alegoría de un trayecto acompasado y en comunión; esto confiere a la pieza la sensación de tranquilidad en comparación a la multiplicidad de las "voces" antecedentes.

Existe también una intención simbólica en función de los registros acústicos empleados, pues se planteó **una tendencia descendente general** a partir de **notas muy agudas** -desde la 2da. sección- **hasta notas muy graves, evidenciadas más claramente en la voz.** También, la pérdida del canto aunado al abandono del ámbito armónico -**mediante el empleo de sonidos inarmónicos**- en la 4ta. Sección de la pieza, incidió en el color orquestal, aunque posteriormente se diera la **reincorporación melódico-armónica** a un **registro acústico cómodo.**

Otros elementos simbólicos empleados de la pieza, son los 3 ámbitos acústicos empleados y relacionados con la distribución de los *tempi*, el carácter, así como el discurso

instrumental-dramático. Se utilizaron 3 categorías vocales de *glissando* que además de su efecto expresivo tienen una función de direccionalidad: la primera categoría, ascendente, tiende a la **Luz** -1ra. Sección - la segunda, descendente, tiende a la **Obscuridad** –a partir de la mitad de la 5ta. Sección - y la tercera, *glissando* ascendente breve e híbrido, tiende al **Resurgimiento** –poco antes de iniciar la 6ta. Sección - para la Coda. Fue necesario incidir recurrentemente en esta alusión numérica y de diversas maneras, en espera de ser percibidas en algún momento por la audiencia.

Por otra parte, como instrumentos de percusión se utilizaron una cubeta o cubo de metal y una cadena para subrayar la genuflexión –a manera de *mea culpa*- en la celebración litúrgica. La orquestación del ruido de estos objetos combinados en la ejecución instrumental con el látigo, conforman el concepto híbrido acuñado como Yuxtaposición Simbólica, y que aquí representa la autoflagelación por castigo o penitencia de los religiosos, así como de los denominados beatos.

La Incidencia de la manipulación en el timbre instrumental para los cambios de color, fue un recurso paulatino en la pieza. El *tutti* orquestal estuvo presente en el discurso vocal desde el inicio hasta la 3ra. Sección en que comenzó a disminuir su densidad; a partir de la 4ta. Sección se comenzó a distorsionar el sonido mediante *glissandi* y *flatterzunge* en percusiones y alientos respectivamente, con *trinos* y *archi pesanti "scratching"* en las cuerdas, y *staccati* en todas las familias instrumentales; esta resultante sonora fue la pauta para cambiar los roles o "conductas" instrumentales de la orquesta; la 4ta. Sección es prácticamente ruido a cargo de las percusiones con algunos destellos de color de los alientos como apoyo para la voz. Hacia la 5ta. Sección la instrumentación comenzó a colorearse con alientos y cuerdas, pero ahora con el objetivo de acallar al "personaje" de la voz cuya única opción fue proferir gemidos; el *tutti* orquestal se volcó sobre ella, interfiriendo con agresivos bloques sonoros para colapsar su discurso hacia el final de la Sección. Esa incidencia en el aspecto tímbrico de la voz con el *sprechgstimme* y *sprechgesang*, fue el recurso que desarticuló su *vocalidad*, incidiendo en la psicología del "personaje" como cuando una persona utiliza una máscara para liberarse de un prejuicio o asumir una personalidad distinta, y en este caso, para impostar otra calidad vocal.

Finalmente, el "personaje" recupera su temple en una condición semejante a la del principio.

En la pieza, se incorporaron combinaciones tímbricas poco empleadas en la música orquestal, ya que la instrumentación de ciertos pasajes se puede relacionar con la empleada en la música de cámara, pero se implementaron como apoyo narrativo al concepto de la obra. Por ejemplo, en la 3ra. Sección en el contexto de *Come in cielo…,* el vibráfono se debe percutir con el mango de las baquetas (*rattan*), para generar una sonoridad parecida a las percusiones denominadas *Capullos de mariposa* o "huesos de fraile" -de connotación prehispánica- aludiendo a que el Hombre sea colmado con la gracia divina, *cosí in Terra*. También en la 4ta. Sección*,* en el contexto de "no nos dejes caer en la tentación" (*non ci indurre…*), igualmente el vibráfono en *rattan* o con unas baquetas fabricadas con poliestireno (*unicel*), la sonoridad debe aludir la "austeridad" de la *Tierra* en comparación con "las riquezas y maravillas del *Cielo*", así como a la inducción a realizar algo no adecuado: *in tentazione* o el "pecado". Esta manera de producir los sonidos y por el material con que se ejecutan, emite una resonancia menor y desarticula e incrementa la resultante sonora en dos componentes: el timbre del instrumento en *smorzato*, y un extraño y sutil ruido al emplear el *rattan* y/o *unicel*.

Los recursos vocales de *sprechgstimme*, *sprechgesang* y *sprechton* para subrayar el texto en la voz, se orquestaron básicamente con *flatterzunge* y *staccati* en algunos alientos, y *solos, pizzicati* y armónicos, en instrumentos de cuerda para crear un halo de color en el contexto del ruido preponderante del episodio de percusiones, de la 4ta. Sección hasta el final de la 5ta. Sección.

Conclusiones

"actuar es crear; inventar es encontrar; dar una forma es descubrir. Al crear descubro".

Martin Buber

Caracterización del trabajo en relación a la perspectiva musical de la obra

Se observaron las implicaciones y contexto de los mensajes expresados en la Oración del *Padrenuestro*, su connotación simbólica conceptual y gestual, así como interpretaciones posibles para quienes las reciben, es decir, una perspectiva semiótica que es donde la dimensión del mensaje crece y se torna más complejo. La Soprano representa a la humanidad, pero por la transformación de su timbre al que se ve expuesta, su papel como "personaje interlocutor" –entre la *luz* y la *obscuridad*- podría incluso ser asignado a un Contratenor en función de la tesitura de la línea vocal, y los cambios de registros a los que se someten. Ésta representación musical de la Oración puede ser equivalente en su intención relatora a mucha música religiosa, así como a innumerables representaciones plásticas, en donde sus autores –sin ser practicantes cristianos a ultranza- plasmaron codificada su percepción del mundo.

Gestación de una articulación vocal por necesidades expresivas

El *glissando* ascendente breve e híbrido en la voz denominado como de "modulación", o *resurgimiento* al final de la 5ta. Sección, me parece que funcionará bien en todos los sentidos tanto en el expresivo y musical como en el conceptual aunque no fuera así en el aspecto técnico por la dificultad de su ejecución -si se rompiera el flujo continuo de su emisión- pues cualquier efecto resultante, representará bien la "liberación" agónica del estadio precedente.

Disposiciones instrumentales que pudieran no funcionar acústicamente

La resultante sonora débil de la voz en la 4ta., y 5ta. Sección, se debe a las técnicas de emisión vocal aludidas y al ámbito del registro empleado en función de la dramaturgia de la obra. Podría pensarse que es una orquestación errónea, sin embargo se requería en la obra que la voz fuera agónica, apenas perceptible en: *Danos hoy nuestro pan de cada día…* y, *no*

nos induzcas en la tentación… en este sentido -como se apuntó- el contexto, escritura y origen de la lengua, influyen en los significados e interpretación que se hace de los conceptos, situación que aquí, constituyó el objeto de estudio de la propuesta creativa: proponer otra lectura de algo a lo que ya se ha estado acostumbrado. Muchos detalles diseminados en la pieza quizá pasen inadvertidos o parezcan irrelevantes, sin embargo por nimios que puedan ser, fueron diseñados para subrayar lo ya descrito ampliamente y refuerzan significativamente el contenido conceptual del *Padre Nostro.* Su relieve, incide en la atención necesaria a la interpretación en su ejecución musical.

Intuiciones que se confirmaron en la elaboración del trabajo

Se analizaron ciertas inquietudes que estaban en el terreno de la especulación personal y del ámbito histórico, las cuales se materializaron en la información plasmada en este trabajo, aunque por extensiones del mismo, se tuvieron que omitir algunas. Se comprobó también, la dificultad de acceder a los más íntimos sentimientos o necesidades espirituales de las personas, su perspectiva y alcance. Todos los individuos experimentamos en distintas magnitudes lo bueno y lo malo como el éxito y la derrota, sabemos también que la aceptación de las cosas es un acto de voluntad y la mayoría de las veces es un acto íntimo, su evidencia pública es algo muy extraño de constatar. Seguramente, algunos compositores emplearon la Oración como parte de una convención en la composición religiosa; por ejemplo, Stravinski hizo un *Pater Noster* (1926) modesto, de duración muy corta (2´ca.) y textura homófona prácticamente, escasa ornamentación, repetición de procesos armónicos así como de disposiciones vocales de frases anteriores -no hay mácula en ello- y aunque esta observación parezca superficial, el hecho es que probablemente una especulación conceptual más allá de lo musical, no era de su particular interés por lo menos en ese período creativo entre el *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1925) y *Oedipus Rex* (1927).

Alcances de la audición de una obra para revelar sus conceptos y parámetros

Las siguientes consideraciones sobre la percepción auditiva y el análisis, vienen al caso por la premisa esbozada en la Introducción del trabajo, respecto a la capacidad del público para percibir o no en la audición de la obra, los detalles referidos en este escrito. Por

consiguiente, es muy probable que aunque se leyera este trabajo no podrían percibirse tan fácilmente todas las sutilezas de la obra, a menos que existiera la posibilidad de escucharse de manera recurrente mediante una grabación. La audición de la música junto a su análisis en tiempo real (primera audición), ya sea en concierto o por cualquier otro medio, es un acto complicado y más aún intentar recuperar en la memoria, algún aspecto simbólico; la inmediata reflexión inhibe la percepción de lo que continúa sonando y es necesario abstraerse de la audición analítica e interrumpir la audición en "vivo", a menos que se cuente con aptitudes musicales extraordinarias, las que en todo caso, no se serían un parámetro general. El análisis demanda la reflexión y comprobación, por lo que es necesario la reproducción del audio o la partitura de la obra.

Algo común en la percepción auditiva, es ubicar la estructuración formal de la obra en el momento justo de su audición, incluso relaciones armónicas, pero no las relaciones sintácticas, semióticas y simbólicas de un texto o en particular del que se expuso en este trabajo. Saber auditivamente cuánto se perciben o minimizan estos contenidos dentro de una textura y densidad sonora, estilo musical y carácter espiritual de la obra, puede resultar un tanto subjetivo ya que la activación de un elemento teórico-técnico o conceptual con un significado *per se*, cambia en función del contexto en que se verifica. Aunque sea posible percibir una variedad de relaciones en la música polifónica, cuando existen varias líneas o voces que superponen su texto, el músico de profesión podría hacerlo en términos generales en los ámbitos auditivo y analítico, pero esta habilidad para el público en general es menos afortunada. Además, el análisis en la partitura nos permite detectar esos aspectos relevantes y visualizar su evolución, aunque pueda faltar momentáneamente la percepción auditiva, que puede suplirse con la imagen sonora o el oído interno y la posterior audición de la obra. Circunstancias como estas no son comunes para el público general, y aún para el melómano podrían ser realmente difíciles debido a los requerimientos de índole disciplinar, pero esto no implica que no puedan gozar del fenómeno musical. Sería enriquecedor que cuando se lograra la ejecución pública de la pieza, pudieran ser resaltados escénicamente los aspectos de gestualidad instrumental y vocal, contenidos de manera natural en ella -pues aunque aún no se percibe totalmente a la música como una disciplina escénica- dicha circunstancia coadyuvaría a una mayor percepción de sus contenidos simbólicos, y debido precisamente a ese marco de representación, podría ampliarse su contenido semiótico.

Sobre la percepción del arte

La impresión que se tiene de las cosas del mundo -la naturaleza y lo creado por nuestra civilización- está condicionada por las circunstancias, experiencias y voluntad de los individuos, para permanecer, pertenecer o disentir del contexto en el que crecen y se desarrollan. La percepción del público respecto a las manifestaciones artísticas en general -antes de circunscribirla a lo estrictamente musical- radica en su capacidad de asociación de los elementos puestos en juego y del reconocimiento de los materiales disciplinares; esto tiene que ver directamente con el grado de compenetración que tiene el espectador de arte con la manifestación artística a la que asiste o cultiva, no obstante tenga como ya se indicó, un goce sensual e intuitivo del mismo, pues como observamos, subyacen elementos culturales incluso psicológicos, que potencian negativa o positivamente la percepción que se obtiene de cierta obra.

Como sabemos, muchas obras son reinterpretaciones del pasado, de lo que escribieron y dijeron otros; la idea sobre algún tema determinado, abordada constantemente por diferentes voces va solidificando lo primigenio o aquello que quizá en algún momento sólo era un atisbo o suposición. Las necesidades espirituales, artísticas y científicas han llamado la atención de las generaciones pasadas y contemporáneas, y como objetos de estudio, se convierten en señales o luces para observar su desarrollo en el futuro. Pareciera que los grandes temas del Hombre siguen siendo los mismos, pero con otro enfoque y perspectiva. En el pasado se ha ponderado el valor del arte en función de su conexión con el entorno, desde lo contemplativo, subjetivo e intelectual hasta su aplicación social. Mucho del arte contemporáneo ha extralimitado y extrapolado los valores y jerarquías antes relevantes, no obstante habrá de someterse de igual manera, al tiempo y al juicio de sus especialistas. Existe la adhesión, inercia o condicionamiento social al cultivo de tipologías estéticas que incluso pueden ser autoimpuestas, y aunque el arte no tiene una función específica, si tiene sus resquicios y no siempre es totalmente libre como se podría suponer, a menos que en él existan parámetros suficientes que lo sustenten; es en esta condición donde radica su libertad y riqueza, en la apertura a múltiples interpretaciones del objeto de estudio.

El hacedor de arte pondera bajo sus propios conceptos los relieves que desea imprimir a su obra; esta aseveración parece obvia, no obstante, no siempre realiza todo lo que desea,

eventualmente lucha consigo mismo para decidir entre la convención, la convicción y el compromiso con el acto creativo. La creación artística en su más prístina manifestación, tiene al centro de su legitimidad y valor, la cristalización de la idea de su creador sin más pretensiones que la proyección de su concepto.

A través del *Padre Nostro,* su compositor planteó varios aspectos que inciden en la interpretación que tiene del mundo y que van de lo psicológico, moral, religioso y estético, a lo artístico como objetivo fundamental de aplicación creativa.

Contextualización de este trabajo

El *Padrenuestro* según Santo Tomás de Aquino, *es la oración que refleja y abarca lo más profundo del sentimiento y expectativas del género humano*, y bajo esta denominación filosófica, estamos involucrados independientemente de nuestra creencia; para muchos es el subterfugio perfecto a su intimidad más profunda, para otros -trámite la religión- la declaración más perfecta de bondad o "humanidad", y para otros no es relevante en absoluto. La religiosidad es un baluarte del espíritu y subterfugio de intereses diversos como en todo; las implicaciones conductuales extraídas de la Oración evidencian la conveniencia del Hombre, las pasiones que sesgan su camino hacia la virtud ya sea desde una perspectiva nihilista -al negar el conocimiento y valores sociales, o la religión, etcétera- así como de una postura utópica, la que podría ser asequible en cierto sentido, pues no olvidemos que la moral y la ética –componentes del humanismo- pueden ser independientes de la religión. Es posible que las implicaciones contenidas en la Oración parezcan fútiles o ingenuas, pero también relevantes para algunos individuos.

La visión de este trabajo, expresa una postura estética basada en una perspectiva humanista -evidenciadas compositivamente en la pieza y explicadas a detalle en el *Glosario de representación simbólica* del escrito- y no significa que necesariamente tenga que ser compartida; el tema empleado es equivalente al que se emplea para componer una Misa; una temática sobre la Divinidad que todo ser humano se ha cuestionado o lo hará tarde o temprano, un tema que no es emergente o conmemorativo y cuya relevancia está entre lo que se piensa o dice y lo que se hace; equivalente a lo que como muchos compositores han teorizado sobre temas religiosos, filosóficos y matemáticos en su obra.

El valor del *Padre Nostro*, está en las implicaciones simbólicas que su autor quiso imprimir a su concepción, así como a su adecuada ejecución para evidenciarlas, involucrando también los detalles dramáticos vertidos en ella, y así poder validar mejor su calidad musical o no. La obra está concebida para transitar en la emotividad y en la reflexión, debido a eso su duración no es corta, en comparación con los *Pater Noster* ya referidos. No se inscribe en una corriente estética en particular, y es producto de una necesidad expresiva personal, como ya se ha aducido.

Lo que ha representado este trabajo para su autor

En base al planteamiento de la obra y al ejercicio de las ideas, este trabajo representó -para quien esto escribe- una especie de viaje órfico a través de varios aspectos de su psique, la de amigos, familiares y colegas que reaccionaron con sorpresa a la temática -independientemente de la retórica religiosa que no siempre impele a un escrutinio de nuestra entidad humana y su entendida moral social- además, de la búsqueda de lecturas (libros) que estructuraron en su adolescencia, su visión de las cosas, y de la incorporación de algunas actuales para conformar su Aparato Crítico. El tema, más que un pretexto para componer música, posibilitó la expresión de su pensamiento en términos generales, mediante planteamientos que le son afines como individuo, al margen de cualquier postura religiosa específica, pero su elección representó sin duda el mayor desafío del trabajo –si nos asumimos en una sociedad en la que el Catolicismo tiene un profundo arraigo y paradójicamente también, una especie de estigma- por lo que su enfoque tuvo que ser un tanto dialéctico, a través del concepto de la Dualidad.

Para su autor, lo más complicado del escrito fue referir la interpretación, propia y ajena, de las percepciones y acciones que se tienen de las manifestaciones y creaciones en el mundo, lo cual evidencia lo complejo del ser humano y los alcances de su espíritu. La lectura e interpretación conceptual que del *Padrenuestro* se hizo, está en sintonía con estas inquietudes sobre las necesidades humanas. Se asignan valores a las cosas a partir de su interés en ellas, pero en el fuero interno existe una *balanza* que sopesa, es una percepción más natural que la que se manifiesta; a *esa parte* de la entidad humana, se ha dirigido lo expresado en el *Padre Nostro.*

Puede ser complicado abordar un tema humano como este en una composición musical, pues no es fácil someterlo a comprobación mediante un análisis dialéctico, y por su naturaleza, estar en concordancia con todos los interlocutores; de tal suerte, se tiene que la subjetividad repele muy probablemente al cuestionamiento, pero aunque parezca contradictoria esta aseveración -en el caso de este trabajo - ¿El arte o las propuestas artísticas, acaso no lo son?

Si se estuviera en posición de plantear una hipótesis sobre los efectos o alcances de este trabajo en cuanto a la percepción de la obra, se podría establecer que la lectura del análisis de la Oración, es condicionante para el tipo de escucha; el especialista en ésta disciplina musical podría percibir muchos aspectos en relación a la comprensión del resultado sonoro, tratamiento vocal y orquestal de la pieza, debido precisamente a las implicaciones simbólicas vertidas en ella y a su experiencia, pero el público en general probablemente no. Es pertinente mencionar que los aspectos musicales referidos, no son muy evidentes únicamente a través de la audición, y que es una circunstancia que se verifica en muchísimas obras, y no sólo musicales, es necesario acudir a ellas y en este caso a la partitura. De tal suerte, es complicado valorar su resultado en términos objetivos por la naturaleza del tema, y por la condición subjetiva *per sé* de la música, además de la interpretación tan disímbola que se tiene de las cosas, por lo tanto, esta propuesta de "lectura-visión" sobre el *Padrenuestro,* es una percepción que el escucha podría o no compartir.

Adenda, proyección y alcances del trabajo

Respecto a los *Pater Noster* referidos en la Tabla ubicada en la página 39, es pertinente mencionar que algunos compositores emplearon cierto tipo de simbolismo en relación al empleo del texto, enfatizando este de diversas maneras mediante el contrapunto. Referir esas consideraciones y demás parámetros del análisis sobre las obras, extendía mucho las dimensiones del escrito y planteaba un ámbito disciplinar distinto, el objetivo de ese análisis, a manera de vademécum, estuvo encaminado a la comparación y contextualización con el *Padre Nostro*.

De dichas obras, se escogieron sólo algunas para demostrar sus equivalencias y diferencias con el *Padre Nostro*, no obstante, el acercamiento a ellas posibilita en el futuro un trabajo de análisis más profundo y detallado, algunas de las cuales evidencien indudablemente, puedan evidenciar el simbolismo oculto vertido por su compositor. En términos generales, las obras evidencian en mayor o menor grado cierto énfasis en algunos aspectos de la Oración, a través de la dotación instrumental, inflexiones o modulaciones armónicas, tipo de técnica musical, reiteración de palabras o frases, así como la direccionalidad de las melodías y registros acústicos.

Lo obtenido en los estudios de la Maestría en Composición.

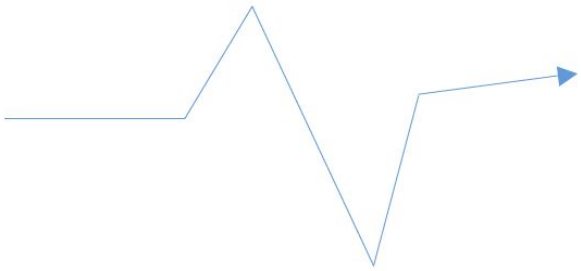
Finalmente, refiero la relevancia de los estudios realizados en la Escuela Nacional de Música (hoy Facultad de Música), que posibilitó retroalimentar y contextualizar mi perspectiva sobre la música -entre compañeros y profesores- y mi trabajo personal, accediendo así a ciertos aspectos compositivos como la elaboración de una propuesta musical no necesariamente inédita pero sí novedosa, abordados en algunos seminarios de creación musical donde se tenía que plantear o diseñar otra retórica en la ejecución instrumental así como en el tipo de instrumental empleado. La particularidad aludida en este párrafo no se relaciona exclusivamente con la incorporación de técnicas específicas de escritura como de ejecución instrumental, sino en el cambio del paradigma en la retórica de composición al margen de lo denominado como *avant-garde*, esto apunta a la implementación de un pensamiento musical no propiamente heredado de la tradición, sino de la imaginación para la producción del fenómeno musical.

Por otra parte, en cuanto a los aspectos de la representación escénica, fueron importantes los seminarios en torno a la pedagogía musical sobre todo en lo que respecta a la transmisión de otros valores semánticos en la ejecución instrumental a través de la gestualidad. Esta revaloración sobre el fenómeno escénico perfiló la pieza *per Otto* que tenía trabajando años atrás -en evocación al trombonista italiano Corrado Colliard- y representa la yuxtaposición de tres acontecimientos que se verifican al mismo tiempo pero en espacios distintos y que interfieren con el óptimo desarrollo de uno de ellos. Mediante una representación escénica se obtiene la visión cúbica del fenómeno: el desarrollo de un

Recital es afectado por la práctica de estudiantes en los cubículos y su deambular en los pasillos; un *momento* en las actividades académicas donde se altera el resultado sonoro.

Para concluir, los estudios de Maestría me permitieron visualizar más ampliamente otros aspectos de la música no sólo en cuanto a su construcción o ejecución, sino también en cuanto a la interpretación conceptual del fenómeno musical en sus múltiples implicaciones culturales, y su contextualización incluso al interno de sectores de población, que en apariencia comparten una idiosincrasia -como las circunstancias de interpretación y función social de la música- pero que en el ámbito del ritual y la tradición, por ejemplo, escapan al juicio preciosista subordinado a las categorías globales del Arte en los términos o conceptos de la occidentalización.

Lic. Jesús Arreguín Zozoaga



Notas

Introducción

1. Escrito de esta manera por Sosa, 1995.

Capítulo I

2. Acto de contrición para el perdón de los pecados, mediante la ingesta de la Ostia como símbolo del Cuerpo de Cristo y el vino como su Sangre, realizado por el sacerdote oficiante en las celebraciones de la Misa Católica.

3. Voz cantada y voz hablada, en una traducción literal del alemán.

4. Denominación referencial de un dios menor o ángel caído subordinado de Lucifer.

5. En armonía tradicional, intervalo que abarca tres tonos, denominado en la Edad Media como *diabolus in musica*.

6. Realizado por quien esto escribe, pero revisado y reestructurado amablemente por el Mtro. Alfredo Ramírez Celestino, hablante nativo del náhuatl, especializado en el estudio de los códices mesoamericanos y en documentos nahuas coloniales; investigador de la Dirección de Lingüística del Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH.

7. Se infiere como la falta de compromiso y soslayo del artista; la tradición nahua despreciaba a quienes no desarrollaban y compartían sus dones; el poeta mexicano Jorge Fernández Granados (1965) comentó sobre dicho concepto: "… *la luz tan brillante, es cegadora ante la revelación que ella hace de lo oculto en la obscuridad, ya no se puede negar lo que se ha visto, aunque no se diga lo vislumbrado".* (Charla personal con el poeta en 1992, México).

8. Texto original y su revisión con un enfoque a partir del gnosticismo, realizado por el escritor Mario González Suárez (1964).

9. La Oración del *Padrenuestro* plasma inquietudes comunes en muchas culturas y en términos generales engloba, con acepciones distintas, gran parte de la concepción religiosa del mundo.

10. Paralelismo en el México Antiguo a través de la revelación mítica del guerrero *Tenoch* con el símbolo del águila devorando una serpiente sobre un nopal como señal para la fundación de la gran ciudad de *Tenochtitlán,* o la invención, que se constituyó en un hecho histórico, de Tlacaélel (1398 d. C., artífice del Imperio Azteca), Consejero se soberanos mexicas y reformador religioso en los gobiernos de Itzcóatl, Motecuhzoma Ilhuicamina y Axayácatl. León-Portilla. *Trece poetas del mundo azteca*, p.33.

11. *In Macehualli*: el merecimiento (Car.), macehual, vasallo, hombre del pueblo, indígena o plebeyo, los individuos heredados por el sacrificio de los dioses, [así como los hijos de Adán y Eva]. Macazaga, C. (1981). *Diccionario de la lengua Náhuatl.*

12. Estudio introductorio y desciframiento del Ms. Vit.26-9 de la Biblioteca Nacional de Madrid/Justino Cortés C.

13. Los exvotos depositados en los templos, evidencian como una probable reminiscencia de esa práctica, el pago o representación del pacto establecido por los creyentes con las divinidades o santos (antiguamente demiurgos), por los favores pedidos. Además, no olvidemos la importancia conceptual e histórica representada en los Códices.

14. Nezahualcóyotl (1402-1472), tenía la preclara idea sobre la figura de Dios, en su poema "…sólo un momento aquí, sólo un momento."

15. Era común la devoción del panteón cristiano cuando los naturales hacían culto a sus dioses mediante los fragmentos pétreos de sus representaciones derruidas, empleados para la construcción de los templos europeos -capillas e iglesias- o incluso en los mismos lugares de ritualidad y devoción como el caso de la diosa Tonantzin y la Virgen de Guadalupe.

16. Esta percepción da la pauta para rastrear un punto de conexión con la agilidad mental y verbal para pronunciar frases con implicaciones que ponen en ventaja a los interlocutores que las entienden y que en nuestro país se conocería después como *albur*, expresión de connotación picaresca y generalmente sexual.

17. Existen muchas referencias bibliográficas de personajes que fueron sepultados con parte de sus riquezas y posesiones que aludían a su investidura, en las culturas china, egipcia y maya por mencionar sólo algunas, con la idea de conservar su identidad humana pero también con el deseo de estar cerca de los dioses, o de la eternidad.

18. En Mesoamérica, el Dios Viejo o Señor del Fuego *Huehueteótl,* en la cultura prehispánica Nahua (también *Ometeótl* por su advocación omnisciente y dual), es al mismo tiempo un dios familiar o del hogar, esto lo fundamenta el brasero que trae consigo no sólo como elemento primordial de la creación de los mismos dioses, pues también mantiene con su fuego el calor necesario en el hogar; el *huehuetl* mismo (tambor hecho de tronco de ahuehuete), simboliza el pulso del corazón humano y de la tierra al tocarse.

19. Existen himnos consagrados a *Inanna,* diosa sumeria del Amor y la Guerra, consagrada en la ciudad babilónica de Uruk, entre el 5000 y 1750 a.C.; a *Norcia*, diosa etrusca del Destino, celebrada por Horacio (ODA XXXV, escritos poéticos, trad. por de Burgos 1844), así como la iconografía o pintura religiosa desde Cimabue, pasando por Caravaggio hasta Zurbarán o Murillo por ejemplo.

20. Mateo y Juan fueron los Apóstoles que conocieron a Cristo. Es pertinente recordar, que en la actualidad se tiene conocimiento de la existencia de muchos escritos extra canónicos (conocidos como apócrifos), clasificados también como Evangelios, pero que quedaron fuera de la Teología oficial Católica.

21. …*Vosotros haced oración así: Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre; que tu reino venga; que se haga tu voluntad, tanto en la tierra como en el cielo. Danos hoy el pan suficiente para este día. Y perdónanos nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores. Y no nos pongas en tentación, antes líbranos del Malo. Si vosotros les perdonáis sus pecados a los hombres, también vuestro Padre celestial os los perdonará a vosotros. Pero si vosotros no les perdonáis a los hombres sus ofensas, tampoco vuestro Padre celestial os perdonará las vuestras…* **Mateo 6, 7-15.** Magaña, A. (1986, p. 995).

22. […] Cristo podía pasar como un dios junto a los demás, y sus creyentes como súbditos junto a los creyentes en los dioses paganos. No negamos la posibilidad que en Constantino surgiera una cierta

superstición a favor de Cristo, en tal forma que acaso estableciera una confusa combinación entre ese nombre y su dios solar; pero lo que le importaba era el éxito. […] El emperador juró al obispo que no era cuento sino que vio de verdad aquella cruz en el cielo con la inscripción "con este signo vencerás" y que Cristo se le apareció en sueños, etc. […] A este género pertenecen el día de domingo común y el ***Pater Noster*** común. "Instruyó a todos los ejércitos a honrar el día del Señor, que también es llamado día de la Luz y del Sol… también los paganos tenían que marchar en domingo al campo y elevar las manos pronunciando una oración, aprendida de memoria, en honor de Dios, autor de todas las victorias: *A ti sólo te reconocemos como Dios y como Rey, a Ti sólo te imploramos como socorro nuestro. De Ti hemos recibido la victoria, gracias a Ti hemos vencido a los enemigos. A Ti te agradecemos el bien que hemos recibido y de Ti esperamos el bien que ha de venir. A Ti te imploramos y rogamos para que nos conserves incólumes y victoriosos, por muchos años, a nuestro emperador Constantino y a sus hijos, amantes de Dios*. (pp. 331-338).

23. La concepción de los antiguos emperadores o faraones, se basaba generalmente en el linaje de sus ancestros por generaciones, por lo que manejaban ser la encarnación misma de los dioses.

24. La estructuración social y política del mundo, coincidió con las instituciones religiosas que adecuaron la naturaleza humana a los preceptos consignados en los Diez Mandamientos del Antiguo Testamento.

25. El Hombre debe educarse para el bien. Esta educación y las doctrinas en que ella se inspira constituyen la moral o ética. […] Todas las religiones contienen también un cuerpo de preceptos morales, que coinciden en lo esencial. La moral de los pueblos civilizados está toda contenida en el Cristianismo. El creyente hereda, pues, con su religión, una moral ya hecha. Pero el bien no sólo es obligatorio para el creyente, sino para todos los hombres en general. El bien no sólo se funda en una recompensa que el religioso espera recibir en el cielo. Se funda también en razones que pertenecen a este mundo. Por eso la moral debe estudiarse y aprenderse como una disciplina aparte. Podemos figurarnos la moral como una Constitución no escrita, cuyos preceptos son de validez universal para todos los pueblos y para todos los hombres. […] El bien es un ideal de justicia y de virtud que puede imponernos el sacrificio de nuestros anhelos, y aún de nuestra felicidad o de nuestra vida. […] Luego se ve que la obra de la moral consiste en llevarnos desde lo animal hasta lo puramente humano, pero hay que entenderlo bien. No se trata de negar lo que hay de material y de natural en nosotros, para sacrificarlo de modo completo en aras de lo que tenemos de espíritu y de inteligencia. […] Lo que debe procurarse es una prudente armonía entre cuerpo y alma. La tarea de la moral consiste en dar a la naturaleza lo suyo sin exceso, y sin perder de vista los ideales dictados por la conciencia. (pp. 9-11).

26. La *Biblia Gutenberg*, conocida así en honor a su impresor alemán (en torno a 1455-6), es la versión popular del latín *(Vulgata)* traducida de la Biblia hebrea y griega, por Jerónimo de Estridón a finales del siglo IV. Hacia 1534 Lutero tradujo toda la Biblia al alemán; abordó el Antiguo Testamento a partir del hebreo y araméo y el Nuevo, del griego helenístico (de una versión de Erasmo de Rotterdam). Hay una gran cantidad de impresiones de la Biblia en alemán posteriores a la última versión de Lutero. Así, se establecen como definitivas toda una serie de adecuaciones y convenciones teológicas hechas durante los siglos pasados, y acuña con sello lacrado la divina palabra de Dios, encarnada en Jesucristo y todos los grandes hombres citados en la misma.

27. Independientemente del texto que se trate, cuando su origen se remonta a tantos siglos, es necesario tener en cuenta que el lenguaje es vivo y se va transformando, es muy difícil tener la certidumbre de la fuente; basta reflexionar en que el inglés de Shakespeare o el español de Cervantes no son lo mismo en la actualidad.

28. Las Tablas que contienen las traducciones de la Oración en "lenguas muertas" y griego (pp. 39-40), se encuentran con relativa facilidad en la Red de Internet.

29. Su valor estriba en la guía para elucidar este punto sobre la exactitud del significado (imagen-texto). Es conocida la diferencia de interpretación de palabras y conceptos generada entre demarcaciones, ciudad o país, que comparten incluso el mismo idioma.

30. Griego alejandrino (Ver las citas de Droysen en Jaeger en pp. 61-62).

31. El español Antonio Piñero (1941), doctor en Filología Clásica, niega esta circunstancia en base a que no se tiene evidencia alguna en este sentido (ver de 1:14:20 – 1:17:30, en la Referencia audiovisual).

32. Nótese que es distinta a las traducciones directas del italiano y latín revisadas anteriormente (la letra X indica un cambio del latín original); no obstante, se apegan a la sustancia primordial de la Oración (para mayor detalle, consultar la fuente en las Referencias). La Tabla fue realizada por el autor de este trabajo.

33. La doxología es un agregado surgido según el teólogo luterano Joachim Jeremias (1900-1979), entre los siglos II y III d. C., pues era inaceptable que la oración terminara con la palabra *tentación*, y por lo tanto la Iglesia primitiva añadió para el uso litúrgico esta doxología, basándose probablemente en el texto de *1 Crónicas:29:11-13. Pu*ede expresar otras oraciones a juicio del oficiante.

34. Esta ambivalencia conceptual puede potenciar un sesgo en el ámbito social o conductual en la moral; sus imprecisiones (alegóricas) pueden generar contradicciones.

35. Combinaciones que aluden símbolos a partir de organizaciones numéricas en su instrumentación y de índole tímbrico.

36. En la práctica, los oficiantes en la Misa han recorrido el *Amén* hasta concluir la doxología.

37. Componente clásico del Teatro griego, y muy empleado también en la escritura poética, hasta nuestros días. Gestado como señales de alzamiento en los ritos ancestrales (tribales), cuando era necesario que el grupo reunido respondiera a una señal del sacerdote poniéndose de pie expresando vocalmente expresiones como: ah!, eh!, júa!, ohi!, etc.,o de manera responsorial a los cantos propuestos por el oficiante. Podemos encontrar expresiones similares en obras como los *Carmina Burana* de Orff, como en los originales cantos del *Codex Buranus*, el *Pierrot Lunaire*, de Schönberg, la *Secuenza per voce*, de Berio, los *Kafka-Fragmente* y en *Mensajes de la fallecida señorita R. V. Troussova*, de Kurtag, por ejemplo.

38. Texto de la Edición Peters, de 1987. Traducción libre de la versión en YouTube.com, de Karl Richter (Orquesta y Coro Bach de Munich, 1971) Parte II, donde esta Aria aparece numerada con el N° 30. La Tabla fue realizada por el autor de este trabajo.

39. Entiéndase como la pasión trasladada del texto a la música; esto es, la acción dramática completa con todos los elementos de la ópera puestos en juego casi al límite de sus posibilidades -incluyendo el tiempo de desarrollo de estas- que emplearon la estética del *Bel canto*, hasta la corrosión misma del sistema armónico, mediante el cromatismo exacerbado, al que sólo podía escampar el concepto como un símbolo, en Tristán e Isolda por ejemplo.

40. Este tratamiento había sido realizado ya por su "inventor" Pierre Schaeffer, en la Radio Televisión Francesa (RTF), a partir de grabaciones de trenes, con su estudio *Étude aux chemins de fer* (1948) y con la *Symphonie pour un homme seul* (1950) en colaboración con Pierre Henry. Estas obras fueron denominadas como *Concretas* en función de sus medios de producción y elaboración.

41. Que son empleadas como guía de acciones o correcciones de manera cómica por los payasos. Kagel las empleó para evidenciar el andar en cuatro extremidades de una persona (en la primera cuarta parte de su obra).

Capítulo II

42. En el final de la obra *Partiels* de Gérard Grisey, un percusionista debe recibir iluminación paulatina en escena, creando la expectativa sonora a partir del choque de los platos que no articula, pues sólo es un gesto que alude al final de la obra. En el *Padre Nostro*, una evidencia de este tipo, en la ejecución de los percusionistas tendría un mayor impacto semántico del texto.

43. Los sacerdotes en Misa sentencian que la alabanza a Dios es doble cuando se hace cantando.

44. De manera parcial, hay una referencia equivalente en cierto sentido -por aspectos de direccionalidad musical- al estudio para piano Nº 6, *Otoño en Varsovia* del libro 1 (1985) de Ligeti, donde el músico debe inclinar en demasía su cuerpo o ubicarlo sobre su lado izquierdo, para alcanzar el registro grave del instrumento y quedar -en función de su interpretación- prácticamente de espalda al público al terminar la obra en las teclas más graves del piano, esto es, la gestualidad e interpretación depende de circunstancias técnicas y de ejecución. También en *Pression* (1969) para violonchelo solo de Lachemann, la ejecución demanda del intérprete cierta inclinación o flexión desde el abdomen hacia la altura o zona de los muslos para tocar intermitentemente en la parte aguda del instrumento, en secciones específicas de la obra. La teatralidad es resultante de las necesidades de la ejecución misma.

45. Existen individuos que elaboran su trabajo en cierto estilo por saber de la aceptación que se tiene de este y no por un impulso personal, sino en función de la aceptación del producto.

46. Se muestran los pictogramas del *Padrenuestro* del Catecismo de Fray Pedro de Gante, como en su momento hiciera para los naturales, a manera de una versión de la denominada écfrasis para complementar el texto. La obra *Padre Nostro* intenta una visión de ese tipo a partir de los sonidos.

Capítulo III

47. La idea para la obra, surgió en el contexto de la celebración litúrgica de una Misa, en la iglesia de San Michelle en Milán, Italia; a partir de la lectura del *Pater Noster* en el Rito de la *Comunión* durante un oficio religioso que presencié, en el año 2000.

48. Es pertinente la aclaración de esta obviedad aparente, debido a que la mayoría de los compositores que han escrito un *Pater Noster* lo han hecho básicamente para Coro, *a capella,* donde las voces mismas realizan el contrapunto.

Referencias

Bibliográficas

- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*, El goce artístico, trad. Fernando Riaza, revisión de Francisco Pérez Gutiérrez. Orbis, S. A., España.

- Berger, P. (1971). *El Dosel Sagrado*. Para una teoría sociológica de la religión. Kairós. Barcelona España.

- Bourdieu, P. (1979). *La distinción Criterios y bases sociales del gusto*, trad. Ma. del Carmen Ruiz. Taurus. España.

- Buber, M. (1993). *Eclipse de Dios*. Estudios sobre las relaciones entre religión y filosofía. FCE. México.

- Burckhardt, J. (1945). *Del Paganismo al Cristianismo.* FCE. México.

- de Burgos, D. J. (1844). *Las Poesías de Horacio,* Traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filológicos. 2da ed., Tomo I. Libreria de D. Jose Cuesta, Imp. de Saurez. Madrid España.

- Cortés, J. (1987). *El Catecismo en pictogramas de Fray Pedro de Gante* (Pieter van der Moere, Pedro de Mura, c. 1479-1572), Estudio introductorio y desciframiento del Ms. Vit.26-*9* de la Biblioteca Nacional de Madrid. España.

- Dallal, A. (2006). *El proceso creativo*, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas). México.

- Doganà, F. (1988). *Suono e senso*. Franco Angeli. Italia.

- Durkheim, È. (1993). *Sociedad y moralidad*. Alianza Editorial. Madrid España.

- Eco, U. (1980). *Estructura Ausente*, trad. Francisco Serra. Lumen. España.

- González, E. (2010). *Evangelios apócrifos*. Cien del Mundo CNCA. México.

- Guignebert, Charles (1993). *El Cristianismo medieval y moderno*, trad. Nélida Orfila Reynal. FCE. México.

- Herrera, A. (1972). *Antología del Renacimiento a la Ilustración*. Universidad Nacional Autónoma de México (Colegio de Ciencias y Humanidades). México.

- Jaeger, W. (1965). *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. Elsa Cecilia Frost. Primera edición en español. FCE. México.
- León-Portilla, M. (1972). *Trece poetas del mundo azteca*, 1ra. Ed. SEP/SETENTAS. México.
- León-Portilla, M. (1983a). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares.* FCE. México.
- León-Portilla, M. (1983b). *La Filosofía Náhuatl*, estudiada en sus fuentes. UNAM (Instituto de Investigaciones Históricas). México.
- Macazaga, C. (1981). *Diccionario de la lengua Náhuatl*. Innovación, S.A. México.
- Maeterlinck, M. (1967). *La sabiduría y el destino,* trad. Carlos Roumagnac. Botas. México.
- Magaña, A. (1986). *Sagrada Biblia*. Ediciones Paulinas, XXVII. México
- Phillips, D. (1986). *Dios y el deber*: *Los mandatos divinos y la moralidad*, compilador Paul Helm, trad. de Mercedes Córdoba. FCE. México.
- Piñero, A. (2016). *Todos los evangelios*. Edaf. España.
- Radhakrishnan. S., y Raju, P. (1993). *El Concepto del Hombre,* estudio de filosofía comparada, trad. Julieta Campos y Juan José Utrilla. FCE. México.
- Reyes, A. (1982). *Cartilla moral.* Asociación Nacional de Libreros A. C. México.
- Sosa, A. (1995). *Para orar el Padrenuestro,* para una idea más concreta al interno de la liturgia católica. Ediciones 72. México.
- Toriz, M. (1993). *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*. INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Citru. México.
- Zambrano, M. (1955). *El hombre y lo divino*. FCE. México.

Referencias
Electrónicas

- Catecismo de la Iglesia Católica. (1997). Librería Editrice Vaticana. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 desde: https://www.arguments.es/comunicarlafe/wp-content/uploads/2017/11/Catecismo-Iglesia-Catolica.pdf

- Foucault, M & Boulez, P. (1985). EXCERPTER. Contemporary Music and the Public. *Perspectives of New Music*, 24 (1 Fall-Winter), pp. 6-12. Recuperado el 17 de noviembre de 2018 desde: https://excerpter.wordpress.com/2005/12/24/michel-foucault-pierre-boulez-contemporary-music-and-the-public/

- Galicia, M. & Orozco, G. (2013). *Valoración de la semántica en la comprensión de palabras orales*, Revista Chilena de Neuropsicología, 8 (2), pp. 27-30. Recuperado 16 de septiembre de 2015 desde: www.redalyc.org/articulo.oa?id=179329660001

- Hernández, Ó. (2012). *La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música.* Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas, 7 (1), pp. 11-38. Recuperado el 12 de septiembre de 2015 desde: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3890435.pdf

- Martín, M. (2014). *La música como instancia relatora.* Sus aportaciones a la mímesis en la ópera decimonónica. Revista Signa, 23, pp. 611-634. Recuperado 16 de septiembre de 2015 desde: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4526803.pdf

- Padre nuestro en Arameo. Recuperado el 19 de agosto de 2016 desde: https://catolicus.com/el-padre-nuestro-en-arameo/

- Padre nuestro en Arameo, imagen. Recuperado el 11 de julio de 2016 desde: https://www.google.com/search?rlz=1C5CHFA_enMX893MX893&sxsrf=ALeKk00_3sTDnvlrYY2P207u3U7e6iZ8hQ:1609267976384&source=univ&tbm=isch&q=padre+nuestro+en+arameo+imagenes&sa=X&ved=2ahUKEwjUmdKw7vPtAhVPgK0KHYUcDbkQ7Al6BAgEECw&biw=1409&bih=956#imgrc=KV5KGNPb5oZXGM

- Padre nuestro en Griego. Recuperado el 10 de julio de 2016 desde: https://es.wikipedia.org/wiki/Padre_nuestro

- Padre nuestro en Hebreo. Recuperado el 21 de agosto de 2016 desde: https://www.catman1.com/lordsprayer/

- Ricaurte, P. (2014). *Hacia una semiótica de la memoria.* En-claves del Pensamiento, 8 (16), pp.31-54. Recuperado el 12 de septiembre de 2015 desde: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=141132947002

- Ussa, M. (2013). Semántica gestual y comunicación humana. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 21, pp. 89-10. Recuperado 16 de septiembre de 2015 desde: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=322227529007

- Vinasco, J. (2012). *Una perspectiva semiótica de la interpretación musical.* Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes escénicas, 7 (1), pp. 11-38. Recuperado el 12 de septiembre de 2015 desde: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3890401.pdf

Referencias
de Videos en Youtube

- Bach, J. (2020). Ten Piedad de Mí Señor, Matthäus Passion. [Canal: JEFEMU Experimental] Recuperado el 21 de septiembre de 2016 desde: https://www.youtube.com/watch?v=fFXXk17o6i0

- Barrientos, V. (2013). Pater Noster. [Canal: Vicente Barrientos Yepez]. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 desde: https://www.youtube.com/watch?v=Ol8f-ipKIhw

- Busto, J. (2016). Pater Noster. [Canal: Cantica Nova Milazzo]. Recuperado el 28 de mayo de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=nFgwESvOPxk

- Consolación II, A. (2011). Pater Noster. [Canal: pilgrimAhn]. Recuperado el 27 de abril de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=3JTERgNqFrs

- Felice, G. (2007). Pater Noster. [Canal: rbrom19]. Recuperado el 27 de mayo de 2014 desde: http://www.youtube.com/watch?v=VXQLdIp9gew

- Gounod, Ch. (2014). Pater Noster. [Canal: 최홍락]. Recuperado el 27 de mayo de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=K-xi6zwkhno

- Guerrero, F. (2014). Pater Noster. [Canal: (4중창)]. Recuperado el 30 de mayo de 2014 desde: http://www.youtube.com/watch?v=qblZ0VEzfq0

- Guerrero, F. (2011). Pater Noster (`Our Father´). [Canal: lutesongs]. Recuperado el 26 de abril de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=ATNTWn3zOdg

- Handl-Gallus, J. (2011). Pater Noster. [Canal: Johnny]. Recuperado el 5 de mayo de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=XUZs5bERSiA

- Kedrov, N. (2014). Pater Noster. [Canal: VIDEOTECA DIVISI]. Recuperado el 21 de mayo de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=yNOM_v06rtY

- Klerk de, A. (2012). Pater Noster. [Canal: Kerkenlied]. Recuperado el 1 de junio de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=aiY7ehKdV9o

- Liszt, F. (2012). Pater Noster III. [Canal: Luca Incerti]. Recuperado el 5 de mayo de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=3vg0OAWjOxk

- Lobo, D. (2017). Pater Peccavi. [Canal: Andrea Scalia – Early Music]. Recuperado el 30 de mayo de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=uGz29_LDZHQ

- Ondarra, L. (2014). Pater Noster. [Canal: Tolosa Choral Contest]. Recuperado el 28 de abril de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=h7vV68gTK4Y

- Piñero, A. (2015). *Los cristianos primitivos y la gnosis.* [Canal: Gran Logia Provincial Catalunya]. Recuperado el 12 de octubre de 2016 desde: https://www.youtube.com/watch?v=yLvE23hZzVI

- Poos, H. (2014). Pater Noster. [Canal: 최홍락]. Recuperado el 1 de junio de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=1VIIWfMEHPs

- Poos, H. (2014). Das Vater unser. [Canal: (여성 4중창)]. Recuperado el 10 de mayo de 2017 desde: https://www.youtube.com/watch?v=phmHTDi_I2E

- Prez Des, J. (2015). Pater Noster à 6. [Canal: Hilliard Ensemble:Tema]. Recuperado el 20 de febrero de 2016 desde: https://www.youtube.com/watch?v=C2po6uczJnw

- Prez Des, J. (2017). Pater Noster. [Canal: miguel angel rodriguez urosa]. Recuperado el 30 de enero de 2017 https://www.youtube.com/watch?v=d1JGsqw6eFY

- Schütz, H. (2013). Pater Noster. [Canal: CSUEB Choirs]. Recuperado el 1 de junio de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=4Pe36DHVzaA

- Stravinsky, I. (2009). Pater Noster. [Canal: Christoph Aglassinger]. Recuperado el 1 de junio de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=-ZASSACM_eE

- Swider, J. (2012). Pater Noster. [Canal: Spa Key]. Recuperado el 26 de abril de 2015 desde: https://www.youtube.com/watch?v=kluBvcQIDgQ

- Tchaikovsky, P. (2011). Pater Noster. [Canal: Marcos Gimaráes]. Recuperado el 28 de mayo de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=mCEipUHQUvk

- Vask, P. (2016). Pater Noster. [Canal: olla-vogala]. Recuperado el 27 de octubre de 2016 desde: https://www.youtube.com/watch?v=rMfEzLZZj-U

- Verdi, G. (2014). Pater Noster. [Canal: corogaribaldi]. Recuperado el 27 de mayo de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=dGMs2SknHvY

- Verdi, G. (2016). Pater Noster a 5 voci. [Canal: PrincepsMusicae]. Recuperado el 30 de mayo de 2014 desde: https://www.youtube.com/watch?v=dyM1qKbHdws

Apéndice

Obras sobre el *Pater Noster,* breve vademécum de generalidades y análisis

A continuación se referencian algunas características generales de las piezas de compositores de diferentes estilos y períodos históricos que realizaron obras con esta Oración, a fin de tener en perspectiva algunos aspectos a los que les dieron o no, relevancia. En términos generales las obras evidencian en mayor o menor grado, cierto énfasis en algunos aspectos de la Oración, que se ven reflejados por el empleo de ciertos elementos musicales en determinados momentos que el compositor juzga pertinente, los cuales parten desde la dotación instrumental, la reiteración de palabras o frases, la direccionalidad de las melodías, registros acústicos, inflexiones o modulaciones armónicas y tipo de técnica musical, etcétera. Una de las razones para el análisis auditivo de algunas obras, fue acercarse de manera más vivencial a la obra (además de su disponibilidad en la Red de Internet), pues en la partitura se tienen otros parámetros y tiempos para ello. En la audición de la música, el tratar de recuperar en la memoria algunos segundos después algún aspecto de interés, suele ser complicado; la inmediata reflexión inhibe la percepción de lo que continúa sonando y es necesario detener la reproducción para evocarlo, después continuar, y así sucesivamente. Algo interesante de la percepción auditiva de la música, es tratar de ubicar si la estructuración formal de la obra es fácilmente perceptible o no en el momento justo de su audición -así como las relaciones sintácticas, semióticas y simbólicas del texto- saber qué tanto se perciben o minimizan esas relaciones ante la emotividad sonora, quedando en relieve el estilo musical y carácter espiritual de la obra. Una prueba interesante es lograr percibir ese tipo de relaciones en la música polifónica cuando existen varias líneas o voces que superponen su texto. El análisis en la partitura nos permite detectar esos aspectos relevantes y visualizar su desarrollo o evolución, aunque pueda faltar momentáneamente la percepción sensorial que puede suplirse con la imagen sonora o el oído interno y la posterior audición de la obra. Un análisis más profundo y detallado de estas obras, puede evidenciar el concepto o simbolismo en la obra que en particular se aborde. De las 40 obras referidas se analizaron la mitad como referencia general.

Aquí la versión de la Oración en latín y en español como guía para el breve análisis en las Tablas.

Tabla A. Análisis y referencias generales de algunas obras sobre el *Pater Noster*

1. **(III)**	**Adrian Willaert** (1480-1562) Franco-flamenco, renacentista	Para Alto, 2 tenores y bajo	Latín	Partitura 59 compases

Tratamiento Imitativo sobrio a *Contratiempo*. Aunque es parte del estilo polifónico de la época, es interesante resaltar que las frases del texto son enfatizadas de diferentes maneras; el Tenor II que inicia el canto, articula completa la **Invocación** 2 veces, el Tenor I, también completa y repite *qui es in caelis*, el Bajo, el *Pater Noster* 2 veces y *qui es in caelis 1 vez,* la Alto el *Pater Noster* 1 vez y casi 3 veces *qui es in caelis*; este énfasis del texto se va a desarrollar a lo largo de la obra como un movimiento de biela manivela, en un manantial de peticiones; la Invocación oscila en los centros tonales de **F** y **B**.

La **1ra. Petición** la realizan una vez y oscila entre **g** y **D**.

La **2da. Petición** la articulan 2 veces, la frase *quasi* por pares Bajo y Tenor II seguidos del Tenor I y Alto, oscila entre **G**-**D** y **B**-**F**.

La **3ra. Petición**, prácticamente 3 veces la primera parte y 2 veces la segunda parte con imitaciones muy evidentes, se mueve entre **G-D** y **B-F**.

La **4ta. Petición** enfatiza la condición humana del Hombre (el alimento), el Tenor I articula 2 veces el *Panem...* con énfasis del *quotidianum* y 2 veces *da nobis hodie*; la Alto 2 veces completas con repetición de *quotidianum* al final de la segunda y *da nobis hodie*; el Tenor II, 3 veces *panem nostrum*, 2 veces *quotidianum* y 2 *da nobis hodie,* el Bajo 1 vez completa enfatizando 3 veces el *quotidianum* y finalmente el *da nobis hodie*, oscila entre **d** y **D** dejando acorde cadencial sobre C para la siguiente Petición. Esta evolución del texto da la impresión de ir construyendo paulatinamente la Petición completa.

La **5ta. Petición** retoma como centro el **F** luego de transitar acompasadamente el Bajo y el Tenor II por **g** y **d**, este hace 2 veces *Et dimitte nobis debita nostra*, 2 veces *sicut et nos*, 1 vez *dimittimus*, y 1 vez completo *sicut et nos dimittimus debitoribus nostris*; el Bajo 1 vez *Et dimitte nobis,* 1 vez *Et dimitte nobis debita nostra*, 2 veces *sicut et nos dimittimus*, 1 vez *sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* completo; esta Petición se va integrando de manera semejante a la anterior. Tenor I, 1 vez *Et dimitte nobis debita nostra* enfatizando *debita nostra*, 2 veces *sicut et nos dimittimus*, 1 vez *sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* completo como el Tenor II y el Bajo; la Alto 1 vez *Et dimitte nobis debita nostra* enfatizando 1 vez más *debita nostra* como el Tenor I, 2 veces *sicut et nos dimittimus* y finalmente 1 vez *debitoribus nostris.*

La **6ta. Petición** en **g**, la Alto hace 2 veces *Et ne nos inducas in tentationem*, Tenor II *Et ne nos inducas in tentationem* enfatiza aún *in tentationem* y 1 vez más *Et ne nos inducas in tentationem* completo; Tenor I *Et ne nos inducas in tentationem* y enfatiza *in tentationem*; el Bajo *Et ne nos inducas in tentationem* y enfatiza *in tentationem*; en isorritmia con el *tutti* concluyendo en un acorde mayor y enlazar con la siguiente.

La **7ma. Petición**, todos hacen a manera de coral *Sed libera nos a malo* 2 veces. Esta frase se ubica en torno a la tónica **G**, con dos tipos de tensiones cadenciales, una del tipo dominante con F# y otra del tipo modal con F, así como otra desde C con la 6ta descendida (Eb), "sugiriendo" las que más tarde serían denominadas como cadencias *perfectas*, de *engaño*, modales y plagales (G-C-F, g-c-D, G-C-F, B-c-G), que evidencian la sistematización armónica del siglo XVIII.

El empleo frecuente del **Eb**, ubica el contexto armónico en una relación plagal entre **F** y **B** así como entre sus recíprocos sextos grados (relativos menores), lo cual es interesante al apreciar que la pieza termina en un **G** brillante; el ímpetu reposa un poco antes de atacar por segunda vez el *libera nos a malo*.

Esto tiene una intención simbólica al enfatizar la Oración, con la construcción progresiva de las frases completas de las Peticiones que surgen pletóricamente. No menciona el *Amen*.

2. **(IV)**	**Arnold von Bruck** (1500-1554) Franco-flamenco, renacentista	Para 4 voces 3 Sopranos y 1 Contralto	Latín	Partitura 64 compases

Inicia la **Invocación** del *Pater Noster* completa *quasi* en un contrapunto a contratiempo, con la Soprano II y Contralto enfatizando (repitiendo) *qui es in coelis*, la Soprano I y III la inician cuando las voces anteriores están en *coelis*, (superpone verticalmente la Invocación), la Invocación es prácticamente coronada *con qui es in coelis* por todas las voces, como un motivo.

La **1ra Petición** la inicia la Soprano I inmediatamente seguida de la Soprano III y la Contralto para realizar el procedimiento anterior (de énfasis en la verticalidad) con la Soprano II en *nomen tumm*, esta frase la terminan al mismo tiempo la Contralto y la Soprano II. El texto de la Invocación y Primera Petición lo realizan todas las voces, lo cual no sucede en las Peticiones subsecuentes.

La **2da. Petición** *Adveniat regnun tuum* la inician simultáneamente las Sopranos I y III.

La **3ra. Petición** *fiat voluntas…, quasi* de manera responsorial la inician la Contralto y Soprano II, manejada de manera semejante a la anterior (en la superposición vertical), y reforzando el texto con una escalada ascendente de la Contralto en *tua* con *sicut in*…, las cuatro voces terminan juntas en *terra*.

La **4ta. Petición** retoma la técnica contrapuntística del inicio con la Contralto y Soprano I repitiendo ahora *quotidianum*, así como el procedimiento de yuxtaposición o reiteración de significantes al reforzar la parte final de *quotidianum* (en ambas voces), con *panem*… de la entrada de la Soprano III y el *nostrum* de ésta con el inicio de la Soprano II en *panem*, finalmente, se remarca este procedimiento con la reiteración de *quotidianum* sobre *nostrum*; terminado este procedimiento y casi en escalada descendente, articulan todos *quotidianum*; se procede de igual manera ahora a 3 con *da nobis hodie.*

La **5ta. Petición** *Et dimitte…* la inicia la Soprano III y le responden las 3 voces anteriores con *debita nostra* (terminan simultáneamente), la Contralto y Soprano II repiten la frase enfatizando (las deudas personales), como procedieron al inicio en la Invocación y casi como Coral, cantan la segunda parte de la Petición; en la última parte la Contralto y Soprano I van en paralelo y Soprano III y II en imitación, ésta última omite *debitoribus* y sólo articula *nostris* (se vuelve a enfatizar la verticalidad), concluyendo casi simultáneamente.

La **6ta. Petición** comienza con la resonancia final de la frase anterior con la Soprano II y se distribuye a las demás voces, es de notar que la Contralto (voz más grave) realiza sólo la primera parte de la Petición *et ne nos inducas*, pero en notas completas (con *lunga*), como deteniendo el impulso y no expresa la segunda parte, en cambio la Soprano II y III al mencionar *in tentationem*, lo hacen relativamente más rápido que antes y con dos alteraciones que inciden en el color de la frase que alude a **d**, la Soprano I enfatiza 2 veces más con la alteración ascendente (sensible de **d**), que incide en la tónica final de la pieza en **D**.

Estas dos últimas Peticiones han sido expresadas de manera masiva por decir, pero desde la siguiente se retoman dos elementos que le dan cohesión a la pieza, el ritmo a manera de Talea empleado en las Sopranos I y III con la frase *debitoribus*, es utilizado para *in tentationem* y finalmente para *libera nos a malo.*

La **7ma. Petición** lo utiliza en parejas, Soprano II y Contralto y nuevamente la Soprano I y III; la distribución de textos e intervenciones de las voces está muy cuidada. Es interesante este procedimiento de superposición de textos, que aunque parezca una obviedad por el estilo contrapuntístico y polifónico, no todos los compositores aquí citados realizan esto en sus obras.

3. **(VI)**	**Francisco Guerrero** (1529-1599) Español, renacentista	Coral a 4 voces y órgano	Latín	Audio 3´ 04" ca.

De armonía modal y estilo polifónico, el discurso de la pieza es ágil y de Imitación profusa.

La **Invocación** del *Pater,* inicia a 3 con la imitación en la soprano antes de unirse *qui es in caelis*.

La **1ra. Petición** la realiza 2 veces con cambios en el orden de la Imitación.
La **2da. Petición** la introduce la Contralto, seguida de Tenor y Bajo y al final la Soprano.
La **3ra. Petición**, la enfatizan 2 veces de manera fragmentaria las 4 voces, luego *sicut in caelo* lo hacen juntas las voces masculinas, seguidas de una textura imitativa muy densa de las demás voces en *et in terra*, un par de veces.
La **4ta. Petición** la Contralto enuncia primeramente el *Panem nostrum*, luego el Bajo, y luego Tenor y Soprano intercaladamente el *quotidianum*, juntos Contralto y Bajo, imitando Tenor y Soprano, y replicando Contralto y Bajo en una especie de espiral ininterrumpida y envolvente; *da nobis hodie* se articula 4 veces iniciando la Soprano seguida del Tenor y juntos Contralto y Bajo y replicando el Tenor así como la Soprano y Contralto terminando la frase todos juntos.
La **5ta. Petición** es muy florida en la intervención del Tenor y Bajo, así como de la Soprano y Contralto en reiteradas veces; el *Et dimitte nobis* lo articula completo y continuamente el Bajo, con imitaciones intermitentes de las demás voces, en *debita nostra,* se unen todos a la imitación última del Tenor; el *Sicut et nos dimittimus* se articula 3 veces de manera alternada y una vez *debitoribus nostris*.
La **6ta. Petición** la inicia el Bajo seguido de la Contralto con melismas de las demás voces, coincidiendo todos en *inducas* como cierre de frase, para preparar la articulación simultánea de *in tentationem* en un acorde mayor, finalmente se realiza una breve respiración para la última Petición.
La **7ma. Petición** es realizada en una textura homófona o *quasi* de Coral con algunos melismas aislados y un acorde tipo "dominante" que plantea en un sentido cadencial la repetición de la frase *Sed libera nos a malo*, la cual es más lenta y con floreos sutiles para concluir en un esperanzador *Amen*. Las dos últimas Peticiones son las más íntimas y reposadas, como si fueran el sentimiento más importante o conciliador.

4. **(VII)**	**Francisco Guerrero** (1529-1599) Español, renacentista	Para voz y laúd	Latín	Audio 4´ 17" ca.

Versión a dúo a manera de canción como la *Frottola* o el *Madrigal*, de proyección emotiva, íntima y dulce.
Después de la **Invocación** del *Pater Noster*…
La **1ra. Petición** *Sanctificetur*… se repite.
La **2da. Petición** la enuncia sólo una vez.
La **3ra. Petición** es una frase muy larga, enfatiza *voluntas tua* y *sicut in caelo et in terra* (2 veces).
La **4ta. Petición** enfatiza *da nobis hodie* (2 veces).
La **5ta. Petición** enfatiza *Et dimitte nobis* (2 veces), y una vez *debita nostra*, y con la segunda parte de la Petición realiza lo mismo, articula *Sicut et nos dimittimus* (2 veces), y después una vez *debitoribus nostris*.
La **6ta. Petición** articula una vez *Et ne nos inducas in tentationem*.
La **7ma. Petición** realiza *Sed libera nos a malo* (2 veces), y el *Amen*.

5. **(IX)**	**Jacob Handl-Gallus** (1550-1591) Checoslovaco, renacentista	Para Doble Coro a *capella,* a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura 89 compases 4´20" ca.

Obra de tratamiento contrapuntístico apegado al proceso imitativo de la fuga, los hombres hacen la propuesta o *Antecedente* y las mujeres la respuesta o *Consecuente* y viceversa, también da la idea de Responsorio. El inicio de la **Invocación** es semejante a la parte final de la pieza en el comportamiento imitativo, agilidad y empleo evidente de melismas de la última Petición; el *Pater Noster*… lo articulan 4 veces los hombres y repiten 4 veces las mujeres (mismas alturas), reafirman alternadamente hombres y mujeres *qui es in caelis* juntos una 3ra vez.
La **1ra. Petición** tiene la propuesta de hombres y Respuesta de mujeres.

La **2da. Petición,** Antecedente de hombres y Consecuente de mujeres.
La **3ra. Petición** procede igual con *Fiat voluntas tua* y 4 veces (doble repetición) con *sicut in caelo,* se invierte la Propuesta en *et in terra*, aquí inician las mujeres y el Consecuente son los hombres, la 3ra, 4ta y 5ta vez lo hacen en *tutti*. Estas 3 primeras Peticiones tienen un proceso imitativo modesto.
La **4ta Petición** (como *Antecedente* por los hombres) es como el centro de la pieza, a partir de una modulación empleada al término del *Panem nostrum*… igualmente imitado por las mujeres, cambia ligeramente, el final *da nobis hodie* sólo lo dicen hombres.
La **5ta. Petición** es realizada en su primera parte sólo por las mujeres, en *Sicut et nos* se repite la retórica de las primeras peticiones *Antecedente*-hombres, *Consecuente*-mujeres (2 veces dobles), y en *dimittimus debitoribus nostris* (articulada 2 veces), se hace más compleja la Imitación, las voces comienzan a mezclarse aunque inicia simultáneamente el *tutti* y se desfasa.
La **6ta. Petición** *Et ne nos,* es imitativa (mujeres-hombres), *inducas* (mujeres-hombres), repite completa esta fórmula, y el *in tentationem* es *quasi* un *stretto*, a dos voces.
La **7ma. Petición**, *Sed libera nos a malo*, *Antecedente*-mujeres, *Consecuente*-hombres. Finalmente, el *Amen* es relativamente largo y como una especie de cascada descendente, la que es iniciada por las mujeres (4 entradas) y continuada por los hombres (4 entradas), la cual fluye constantemente; este proceso lo realiza en total 6 veces.

6. **(X) ***	**Duarte Lobo** (1565-1646) Portugués, renacentista	Superior I, Superior II, Alto, Tenor, Bajo	Latín	Audio/ Partitura 36 compases 1´ 45" ca.

* El análisis de esta obra se ha dejado para el final de esta Tabla, debido a la particularidad que presenta el texto empleado para la realización de la obra. No es la Oración del *Padrenuestro* es una plegaria personal.

7. **(XI)**	**Michael Pretorius** (1571-1624) Alemán, renacentista	Para Soprano, Contralto, Tenor, Bajo y 5tas voces: Tiple, Mezzo-Soprano, Contratenor, y Barítono	Latín	Partitura 23 compases

Obra polifónica escrita a Doble Coro en el tono de **F** con cuatro Entradas Antifonales; prácticamente, presenta una sóla vez cada una de las frases del texto de la Oración (Invocación y Peticiones) a excepción del Tenor del Primer Coro, que siempre enfatiza la última palabra de cada una de las frases de cada una de las 4 partes en que está estructurada la pieza, además de otras voces en las partes 3 y 4. En la Primera Entrada el Cantus presenta la **Invocación** (en Canto Gregoriano) en *lungas* con tónica de **F** y "floreando" notas cadenciales para iniciar la parte Responsorial del Coro con la **1ra. Petición**, en la "dominante" de **F** en *tutti*, con esta sucesión armónica:

Coro I, **4C**/F-d-g-C/2F-2C/2F-2C/4F/4C. (**4C**= 4 tiempos de Do)

Coro II, 4F/**F-2g-C**/2F-2C/2F-2C/4F/4C. (**F-2g-C**= 1 tiempo Fa, 2 sol m, 1 Do)

En la Segunda Entrada el Cantus articula la **2da. Petición** y la primera parte de la **3ra**., y procede con *lungas* y melismas de manera semejante a la anterior (F), y el Coro completa la **3ra. Petición**:

4C/F-2g-C/2F-2C/2F-2C/4F/4C

4C/F-2g-C/2F-2C/2F-2C/4F/4C

La Tercera Entrada presenta un procedimiento semejante al anterior con la **4ta. Petición** y la primera parte de la **5ta**., completando el *tutti* en la quinta de **F**, la **Petición**:

2C-d-C/F-C-2F/retF-3C/4Fnotpas/d-g-D-g/4(D)/4G

2C-h-C/F-C-2F/ret?F-3C/4F2notpas/2B-d-g/D-g-2D/G

La Cuarta Entrada el Cantus ahora en un acorde tipo "dominante" con el soporte del *tutti* en **C**, presenta las **6ta.,** y **7ma., Peticiones** sobre un acorde de quinta de **F**, con cierta expectación mediante la reiteración de la nota sensible modal superior de la tónica, en la palabra final (*malo*) de la Petición, que alude al temor del Hombre. Se suma el Coro al unísono interrumpiendo momentáneamente su discurso polifónico y de ahí el *tutti* mana de manera responsorial con la palabra esperanzadora del *Amen*, en una especie de Coda:

4C/e-C-2A/2F-2C/apoy?2C-2F

4C/2C-2A/2F-2C/2C-2F

De las 4 partes de la pieza, las 2 primeras son idénticas en el aspecto rítmico de las partes polifónicas del Coro (1ra. Petición-Primera parte de la 3ra. Petición); en la parte 3, el inicio de la 5ta. Petición es casi isorritmica (Coral), exceptuando las voces 6ta., y 7ma., con algunos "floreos" mínimos, que dan pauta al restablecimiento polifónico del final de la frase *debitoribus nostris*. La parte 4 se comporta como Canto Gregoriano por el apoyo o pedal de una especie de "dominante" de la cuerda (Coro) para el solista; el *Amen* es articulado nuevamente de manera polifónica y a *Contratiempo* 9 veces de manera profusa y constante en 3 compases por 1, del empleado en a *malo*. Las dos primeras partes son iguales en lo armónico, la tercera es contrastante a lo anterior y la cuarta parte recupera parte del proceso armónico inicial.

8. **(XIII)**	**Franz Liszt** (1811-1886) Húngaro, romántico	Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio/ Partitura 62 compases 3´40" ca.

Escrito como Coral en F, tanto la Invocación como las Peticiones son enunciadas una sola vez. Existe un relativo estatismo en el movimiento de las voces, la pieza es sobria a manera de plegaria sin grandes especulaciones musicales, aunque sí hay una intención simbólica o numérica, entre el número de la Petición y la segmentación de las frases que integran las primeras 5 de ellas, por ejemplo la 1ra., se emite en una frase, la 2da, en dos semifrases, etcétera, es decir, se van subdividiendo mediante silencios de 1 tiempo de la siguiente manera: el texto es continuo en la 1ra. Petición sin interrupción; el texto de la 2da., está dividido en dos semifrases por 1 silencio; el texto de la 3ra. Petición contiene 2 silencios articulando ésta en 3 semifrases; el texto de la 4ta., lo completa en 4 semifrases, el 5to., en 5 semifrases. La 6ta., cambia como si regresara hacia el inicio de la subdivisión fraseológica, pues la articula en 2 semifrases, como la 2da. Petición; la 7ma., y el Amén en una frase, como la 1ra Petición.

La fraseología de la **Invocación** se conforma de dos semifrases, empleando sólo 2 acordes (F-d).

La **1ra. Petición** de una frase que emplea 2 acordes y su repetición (B-F, B-F), como un binomio.

La **2da. Petición** de dos semifrases emplea 3 acordes, siendo el primero, el que inicia el siguiente bloque armónico o secuencia (Eb, Eb-c-g). La **3ra. Petición** de tres semifrases con 8 acordes en 3 bloques (Eb-c-Eb-g, g-d-B-C, C-a-C-F). La **4ta. Petición** de cuatro semifrases con 4 acordes, los 2 primeros recuerdan el ritmo armónico de la Invocación y repite dos bloques con 3 acordes (F, d, g-d-A, g-d-A).

La **5ta. Petición** son prácticamente cinco semifrases con 5 pares de acordes, donde el 2do., de cada par se repite al iniciar el siguiente par (A-D, D7-g, g-Eb, Eb7-Ab, Ab-Db).

La **6ta. Petición** de dos semifrases con 3 acordes que se repiten en dos bloques (Db-b7-edis7b, Db-b7edis7b). La **7ma. Petición** de una frase con cinco notas octavadas por el Coro (Do-re-mi,Sol-la), curiosamente, aluden a una escala Pentáfona, y finalmente, el Amén en una frase con 5 acordes, realizando una especie de cadencia rítmica semejante a la frase anterior (a-g-C-g-a-F).

9. **(XVI) ***	**Giuseppe Verdi** (1813-1901) Italiano, romántico	2 Sopranos, Alto, Tenor y Bajo	Italiano	Audio/ Partitura 175 compases 6´ 38" ca.
* El análisis de esta partitura se ha dejado para el final de esta Tabla, debido a la particularidad que presenta el texto empleado para la realización de la obra, debido a que está realizada en base a una visión poética, y con una versión moderna, del *Paternóster* medieval del poema *Professione di fede* de Antonio Beccari (1315-1374).				
10. **(XVIII)**	**Charles Gounod** (1818-1893) Francés, romántico	Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio 4´ 21"
Empieza con una introducción de órgano, es de armonía tonal y en estilo de la tradición polifónica. Se articula la **Invocación** del *Pater Noster* en 4 entradas canónicas, los Bajos coinciden en *tutti* al final en *qui es in caelis.* La **1ra. Petición** *Sanctificetur…* la presenta una vez. La **2da. Petición** *Adveniat…* es impetuosa y en su final se torna íntima. La **3ra. Petición** articula *Fiat voluntas,* (2 veces), *tua sicut in caelo* y de manera íntima *et in terra.* La **4ta. Petición** hace *Panem nostrum quotidianum da nobis hodie* (2 veces), en la segunda vez realiza una modulación al estilo clásico. La **5ta. Petición** hace *Et dimitte nobis* (4 veces de manera canónica), *debita nostra* (2 veces), *Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* (2 veces canónicas). La **6ta. Petición** articula *Et ne nos inducas in tentationem* de manera lenta y *quasi* temerosa. La **7ma. Petición** presenta el *Sed libera nos a malo* de manera viva con 4 entradas tipo fuga unidas al *Amen* (en total 8 veces), 4 imitativas y 4 a *tutti*.				
11. **(XXIII)**	**Igor Stravinsky** (1882-1971) Ruso, modernista, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura 45 compases 2´ ca.
Esta obra tiene un tratamiento tonal y estilístico, apegado a la tradición de la música religiosa; sin embargo, en relación al manejo contrapuntístico de ese estilo, el empleo de notas de paso o apoyaturas es escarzo. El texto funciona como un Coral armónico austero y de textura homófona; está escrito en un registro acústico relativamente cómodo para la tesitura de las voces. Presenta de manera relativamente esquemática, todas las partes de la Oración: La **Invocación** del *Pater* la enuncia en **C**. La **1ra. Petición** funciona como frase cadencial abierta en **G**. La **2da. Petición** inicia en **c** y concluye nuevamente en **G**. La **3ra. Petición** repite el procedimiento armónico anterior y en *sicut in caelo et in terra* emplea la misma disposición de voces que al inicio. La **4ta. Petición** igualmente establece al inicio la misma disposición. La **5ta. Petición** procede de igual manera y por primera vez se alcanza el registro más agudo (Eb 6), en la palabra *debitoribus*. La **6ta. Petición** presenta la disposición inicial. La **7ma. Petición** presenta la misma disposición y un austero *Amen*, para el final menor.				

12. **(XXV)**	**Albert de Klerk** (1917-1998) Holandés, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio/ Partitura 45 compases 2´ 30" ca.

Coral escrito en tonalidad de **e**, articula una sóla vez cada una de las frases de la Oración.
La **Invocación** inicia en tónica y termina en 5º grado, las voces se mueven acompasadamente.
La **1ra. Petición** se ubica en la tónica menor.
La **2da. Petición** inicia en **D** y realiza una inflexión a la subdominante y con un acorde de 7ma., termina la frase en el 5º grado de **e,** (sin tercera, pero presumiblemente mayor por el color de la 5ta.).
La **3ra. Petición** en su primera frase está en **h** menor y la segunda transita por **e**; mediante enlaces de dominantes y con 7º grado de **D**, y de manera modal va nuevamente a **e** para finalizar en **f#**. Hasta este momento las relaciones de tensión cadencial han sido relativamente suaves ya que las realiza con acordes de 7ma., menor o acordes mayores sin sensibles a la tónica, o bien por enlaces a distancias de 2da.
La **4ta. Petición**, por primera vez establece decididamente un acorde mayor en este caso sobre H, durante *Panem nostrum*, pasando por **C** en *quotidianum* y regresando a **H**, en *da nobis hodie*.
La **5ta. Petición** *Et dimitte nobis debita nostra* se puede establecer una especie de analogía con el ámbito tonal en la tonalidad de **e**, de las primeras frases de la Oración, la Invocación y la 1ra. Petición. Las voces se mueven al unísono y paralelamente a la 8va., sobre una línea escalar ascendente en un ámbito de 5ta., de mi a si y como una resonancia del acorde fijo, lo cual es interesante pues puede aludir a que todos los individuos en un momento determinado son iguales. En la segunda parte de esta Petición la secuencia armónica es relativamente abigarrada y con tendencia descendente en contraste a la anterior, así, *Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* tiene esta secuencia armónica: e-C-B-a-hDis-G-F-E-d-a7m-f#7-e y H. La **6ta. Petición** inicia en **G** y transita por la tónica menor **e**, cambiando de color a mayor (**E**, en *inducas*), para terminar nuevamente la frase, *in tentationem* en **e** mediante una prolongación cadencial.
La **7ma. Petición** inicia en **E7** y continua con una serie de enlaces de acordes mayores con 7ma., de resolución parcial o engaño (*Sed libera nos a*), hasta concluir finalmente en *a malo* en **E**.
Es interesante notar el preponderante color brillante de esta última sección de la Oración. Las frases en que emplea bordados o retardos son en las resoluciones hacia *caelo*, *in terra*, *nostris* y *malo*, aquí en esta palabra emplea la nota Mi más grave en la pieza.

13. **(XXVI)**	**Heinrich Poos** (1928-2020) Alemán, siglo XX	Bajo solista, Coro a 4 voces y órgano	Latín	Audio 7´ 08" ca.

Tiene una introducción de órgano, con un color particularmente especial en ciertos momentos del registro agudo, y armonía relativamente "moderna" o ecléctica, con recursos melódicos repetitivos.
La **Invocación** la presenta el Bajo solista, sólo con *Pater,* luego con *Pater Noster* y el Coro entra de manera Responsorial, el solista presenta completa la Invocación *Pater Noster qui es in caelis*, el Coro procede de igual manera, el solista retoma por 3ra., vez la Invocación (como al inicio) y el coro concluye con *qui es in caelis*.
La **1ra. Petición** inicia en el Bajo con *Sanctificetur...* y respondiendo el Coro, se repite más ágilmente el procedimiento de la Invocación completando con *nomen tuum* en la 3ra., vez.
La **2da. Petición** el solista hace 2 veces *Adveniat…,* la 3ra., vez hace completa la Petición, y el Coro responde 2 veces *Adveniat*…, la 3ra., vez el solista se une con *Adveniat...* solamente, y hace repeticion completa el Coro con *Adveniat regnum tuum*, (una última vez se repite esta misma modalidad).
La **3ra. Petición** el solista hace *Fiat voluntas tua* y repite el Coro, el solista *sicut in caelo*, *in caelo* (repite el Coro de manera semejante), después *et in terra* el solista mientras termina el Coro con *in caelo*, y luego

se suman *in terra,* cada vez más pausada y austeramente con poco sustrato armónico, sólo al final en *in terra* se suman las voces (2 veces *in terra* y la 3ra., ya *et in terra*).
La **4ta. Petición** la fragmenta el solista, primero *Panem*, luego *Panem nostrum*, y *quotidianum da nobis hodie*, el Coro procede igual, comienza a jugar el *tutti* (quitando palabras), con *Panem quotidianum*, y *quotidianum da nobis hodie* el *da* queda *sostenuto* por el solista y el Coro realiza *da nobis hodie* (solista 2 veces hodie con el *tutti*).
La **5ta. Petición** el *tutti* hace *Et dimitte nobis debita nostra* y los hombres repiten *debita nostra*, *Sicut et nos* (1 vez el Coro), este repite *et nos* y luego *Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris* (los Bajos y el solista repiten *debitoribus nostris*).
La **6ta. Petición** el solista hace *Et ne nos inducas*, *in tentationem*, y el Coro repite.
La **7ma. Petición** el Coro enfático, enuncia *Sed libera nos*, *libera nos*, entra el solista con *libera nos*, seguido de los hombres y en la 3ra., vez se suman las mujeres y enuncian en *tutti*, *a malo*; ahora *libera,* lo enuncia el *tutti* y el solista, muy fuerte, y *libera nos a malo* el *tutti* y se repite la secuencia. Después, el solista sólo, *libera nos* y una vez más el *tutti libera nos a malo,* y la réplica del solista al final de manera muy enfática. Presenta la Doxología: *Quia tuum est regnum et potestas, et gloria in saecula*... muy elaborada a manera de fuga y pasajes cromáticos descendentes y la reiteración del *Amen* en torno a 9 veces.

14. **(XXVIII)**	**Józef Świder** (1930-2014) Polaco, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio 5´ 30”

Inicia la **Invocación** con voces masculinas al terminar *Pater Noster,* inmediatamente entran las voces femeninas en *parlato* profuso, articulando la Invocación completa (como una textura puntillista), mientras completan con su canto los hombres el *qui es in caelis*.
La **1ra. Petición** *Sanctificetur nomen tuum*, la cantan las mujeres en base a la melodía anterior de la Invocación, mientras continúan con *parlato* las voces masculinas.
La **2da. Petición** la canta el *tutti* y después de la 2da., vez que los hombres articulan *Adveniat regnum tuum*, inicia un episodio imitativo muy profuso.
En la **3ra. Petición**, las voces masculinas retoman como *Recitativo* el texto de la Invocación y la textura puntillista, en tanto que las femeninas cantan la primera parte de ella (*Fiat voluntas tua*), cuando concluye esta primera frase, se intercambian el texto y la técnica vocal: los hombres retoman el canto para darle continuidad con *sicut in caelo et in terra*, y las mujeres poco a poco en *rallentando* realizan la textura puntillista (del *Pater Noster qui es in caelis*), en un incremento dinámico y ya en relieve tras una brevísima pausa (como respiración), en *tutti* dan paso a la siguiente Petición.
La **4ta. Petición** mezcla muy bien *Pater Noster-Panem nostrum*, con el inicio del texto dilatado y lento; realiza pausadamente la frase completa *Panem nostrum quotidianum da nobis hodie*, refuerza en dinámica y en registro el Pa de *Panem* y el da de *da nobis hodie*; esta 2da., frase la enfatiza mediante 3 reiteraciones en un *rallentando* progresivo hasta finalmente concluir (como si fuera una primera mitad o sección de la obra) con un reposado *Panem nostrum*. Esta es una parte climática porque por primera vez todo el Coro se une en algo en común: el *Panem nostrum,* y en una misma textura Coral.
La **5ta. Petición** *Et dimitte nobis debita nostra*… es muy abigarrada, después del paralelismo de la anterior esboza al inicio una melodía reminiscencia del Gregoriano, y se agiliza nuevamente el impulso ahora con imitaciones canónicas a 4 voces.
La **6ta. Petición** viene entrelazada con la anterior, repite en torno a 6 veces la frase *Et ne nos inducas*… y la enfatiza con *ritenutti* y *accelerandi* en *sforzando,* y de esta manera crea un cambio de *tempo*.
La **7ma. Petición** *Sed libera nos a malo*, está muy fragmentada, casi silabeando (quizá a causa del mal), y acentúa bruscamente *Sed libera nos a malo* en entrada anacrúsica (la hace 2 veces completa), enfatiza 1 vez

a malo y repite completa la frase 3 veces, posteriormente hace muy lentamente *a malo* 1 vez. Al terminar esto, a manera de **Coda** o en la parte que sería utilizada para la Doxología, retoma la Oración en *parlato* hasta la 2da. Petición en voces masculinas, mientras las femeninas realizan un melisma lento y cadencial (tonal) a manera de alabanza; después se invierten los roles a partir de la 4ta. Petición (articulada 2 veces), después continúa 1 sección femenina y una masculina haciendo 1 vez el melisma de alabanza y al repetirla, entra otra sección mixta y se canta la Oración hasta la 3ra. Petición en Gregoriano.
Después de una leve pausa continúan nuevamente las mujeres desde el *Panem nostrum* en *parlato* hasta la 6ta. Petición, mientras las voces masculinas hacen a *sotto voce* y con *bocca chiusa,* el melisma de alabanza lentamente, para continuar hasta el final con las voces femeninas susurrando el *libera nos a malo*.

15. **(XXXI)**	**Pēteris Vasks** **(**1946-) Letón**,** siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio 6´ 47”

Escrito como Coral y en estilo neoclásico, emplea armonía tonal en **c** con resolución final en **C**. Emplea sólo algunas apoyaturas o retardos como bordados.
La **Invocación** presentada en tónica la termina en la dominante.
La **1ra. Petición** parcialmente resuelve la frase en tónica menor en *Sanctificetur nomen,* pero plantea nuevamente la apertura a un discurso sobre **G** en la resolución de *tuum*.
La **2da. Petición** repite un poco la conducción armónica y melódica de la Invocación.
La **3ra. Petición** enfatiza un par de veces *voluntas tua*.
La **4ta. Petición** enfatiza un par de veces *Panem nostrum...* y fija el centro tonal hasta el momento en **G**.
La **5ta. Petición** es enfatizada con la repetición *dimitte nobis debita nostra*, así como *sicut et nos*, estableciendo todo este episodio en **g**.
La **6ta. Petición** hace un par de veces *Et ne nos*, enfatizando con gran crescendo (*ff*), *inducas in*…
La **7ma. Petición** la plantea en dos texturas, expone *Sed libera...* 1 vez, y una segunda vez la Petición completa en *tutti,* luego 3 veces la repite citando *a malo* de manera oculta en el registro de los Tenores, en contrapunto a las voces extremas con un total de 5 enunciaciones del “mal”, que en este caso es el mayor número de veces empleado para enfatizar partes del texto.
Incluye la Doxología con los parámetros melódicos y armónicos del inicio, y el texto lo articula de manera fragmentaria y repetitiva para concluir en un jubiloso *Amen*.

16. **(XXXIX)**	**Alejandro D. Consolación II** (1980-) Filipino, siglo XX	Coro a 4 voces	Latín	Audio 5´ 48” ca.

Emplea una armonía tonal relativamente moderna y sin recarga estilística, así como recursos contrapuntísticos propios de la música polifónica; la expresión vocal es muy lírica y emotiva, enfatiza particularmente la palabra *Pater* en toda la pieza.
Para el inicio de la **Invocación** del *Pater Noster*, emplea el recurso Responsorial entre el Coro y dos 2 Sopranos solistas: *Tutti*-solista-*Tutti*-solista-*Tutti* y para la siguiente, el recurso imitativo y melismático; una Soprano solista repite la Invocación y el *Tutti* retoma la Invocación completa 2 veces.
La **1ra. Petición** emplea el recurso de la repetición melódica de la Invocación. La **2da. Petición** inicia un episodio imitativo dando la impresión de celeridad e impulsos que alcanzan cierta calma cuando se enuncia *Regnum tuum*. La **3ra. Petición** la articula 2 veces iguales, en un movimiento más pausado en *et in terra*.
Parte de la **4ta. Petición** es antifonal, la inician las voces femeninas y responden los hombres, esto lo hace 2 veces, y a partir de *quotidianum da nobis...* aparece un impulso rítmico semejante al de la 2da., Petición.

La **5ta. Petición** continúa con esa fluidez y desemboca en cierta complejidad vocal, con una textura contrapuntística hacia el final de la misma para dar paso a la siguiente Petición.
La **6ta. Petición** se reincorpora a un *tempo lento* y reposado, articulando el texto 2 veces de manera diferente.
En la **7ma. Petición** se percibe un momento de abigarramiento vocal, el cual desembocará a manera de transición, en un episodio de cierta tranquilidad que va a ser coronado con la evocación del inicio de la Invocación, esto por 6 veces, de las cuales las últimas 3 son un poco más prolongadas que las anteriores, finalmente, se articula el Amén.

(9). **(XVI) ***	**Giuseppe Verdi** (1813-1901) Italiano, romántico	2 Sopranos, Alto, Tenor y Bajo	Italiano	Audio/ Partitura 175 Compases 6´ 38” ca.

Versión original en italiano medieval del poeta Antonio Beccari	Texto en la partitura Versión en italiano moderno del original
O Padre nostro, che ne`cieli stai. Santificato sia sempre il tuo nome. E grazia e lauda de zò che ce fai.  **A**vvenga el tuo regno, come pone questa orazion; tua volontà se faccia, com`è in cielo, sia in terra unione. Segnor, dacce oggi pane; e che te piaccia de perdonarce, i peccati nostri; nè cosa nui facciam ch`a ti dispiaccia.  E come perdonar, tu sì ce mostri esempio a nui mondan de toa vertute; a zò dal nemico ogn`om se schiostri. Piatoso Padre, pien d`ogni salute, guardance e salva de la tentazione, de l`infernal nemico e sue ferute. E che possiam a ti far orazione, che ce guardi de male, e `l regno vostro, a posseder veniam con devozione.  Preghiamte, Re di gloria e Segnor nostro. che Tu ce guardi da dolor aflitto; la nostra mente e a ti sia `l cor composto. Amen.	O Padre nostro, che ne`cieli stai. Santificato sia sempre il tuo nome. E laude e grazia di ciò che ci fai. **E**vvenga il regno tuo, siccome pone questa orazion; tua volontà si faccia, siccome in cielo, in terra in unione. Padre, dà oggi a noi pane e ti piaccia che ne perdoni, li peccati nostri; nè cosa noi facciam che ti dispiaccia. E che noi perdoniam, tu ti dimostri esempio a noi per la tua gran virtute; acciò dal rio nemico ognum si schiostri. Divino Padre, pien d`ogni salute, ancor ci guarda dalla tentazione, dell`infernal nemico, e sue ferute. Si che a te facciamo orazione, che meritiam tua grazia, e il regno vostro, a posseder veniam con divozione. Preghiamti, Re di gloria e Signor nostro. che tu ci guardi da dolore: e fitto la mente abbiamo in te, col volto prostro. Amen.

Empleo de variados recursos técnicos como la Imitación y el Coral, por ejemplo. Inicia a manera de Coral (a 5 voces) en la tonalidad de **G**, emplea el recurso de la Imitación. La **Invocación** en *tutti* es una Fórmula de Cadencia: *Padre nostro, che ne`* inicia en la dominante **D**, *cie* con **V7/G**, *li* con tónica de **G**, y *stai* en subdominante. La **1ra. Petición** en un ascenso *quasi* escalar, la inicia la Soprano II en una especie de acorde quebrado en **e**, 1 vez completa, enfatiza 4 veces *sempre* y el tuo nome 1 vez. El Tenor, imita una 2da., arriba en **f#/dis**, la primera parte de la Invocación, 1 vez completa y repite *santificato*. La Alto, sin imitación, enuncia 2 veces *santificato* y *sia sempre il tuo nome,* 1 vez. La Soprano I, imita la propuesta a una 5ta., arriba en **h**, y la segunda parte de la Invocación pareciera un proceso por *Aumentación* en sus valores aunque no precisamente en las alturas. El Bajo imita una 3ra., abajo en **c** la propuesta original; la Invocación la realiza 1 vez completa y alcanza la extensión de 8va., en su ascenso, en *nome*, concluyendo la frase con el *tutti*.

La **2da. Petición** iniciada con: *E laude e grazia*, la inicia el Tenor pero rápidamente se conforma el *tutti* y se articulan dos arpegios mayores: **E** y **A**. La amplitud intervalar de los arpegios alude a las loas, a la gracia divina; la frase *di ciò che ci fai*, está casi estática, empleada para diseñar la cadencia de **F#** a **H**; el Bajo articula *Av venga il regno tuo*, en prácticamente la misma figuración rítmico-melódica de la Petición anterior de **c#**, imitada a la 4ta., superior a **f#** por la Soprano II, que al parecer delimita el final de esta Petición; las demás voces tienen partes libres integrándose con *siccome pone Questa orazion*, a manera de Coral en armonía de **E**.

Para la **3ra. Petición**: *Tua volontà si faccia*, tras un compás de silencio retoma el motivo rítmico de la imitación en acorde de **g#** en tres voces, dejando la semifrase abierta en su V7 y resolviendo a **g#** con la Soprano I, cuando articula por 2da., vez *Tua volontà,* en *si faccia*, existe un acorde "sucio" de V7/H, con doble apoyatura **g#-h** para la sensible **a#**, que resuelve a **H** en la palabra *cielo*, este episodio medio disonante: *siccome in cielo, in terra in unione* (pareciera la superposición de dos acordes), queda en un acorde suspendido de **H** con 7ma. Casi toda la Petición es sincrónica, no hay contrapunto como en la Invocación y 1ra. Petición.

La **4ta. Petición**, *Padre, dà oggi a noi pane e ti piaccia*, precedida de un silencio, es un Coral a partir del ritmo del motivo principal y otro secundario, y articulada en tres frases (f#7m-E, E-H7, a-e), con un Pedal de Si, claramente delimitada por silencios; continúa esta fraseología para unir como elisión, la otra Petición.

La **5ta., Petición** está en **H-e**, y al repetir *Che ne perdoni* lo hace en **E**, después de un acorde disonante termina la frase *li peccati nostri* en **a**; la frase siguiente *nè cosa noi facciam che ti dispiaccia* la inicia en **H-E-f#-H**; la siguiente frase *E che noi perdoniam,* es un contrapunto a 2 para Alto y Tenor; en *tu ti dimostri Esempio a noi per la tua gran virtute*, se evidencia un proceso básico de la construcción de una Fórmula de Cadencia con retardo y apoyatura para su resolución, al final la Alto realiza una disposición rítmica irregular de tresillo de dos tiempos contra dos del Tenor en las palabras *gran virtude,* única en la obra; este pasaje transita por **C**, **V7/F**, con resolución de engaño finalmente a **d**.

Al inicio de la **6ta. Petición**, *Acciò dal rio nemico ognum si schiostri* se retoma el proceso imitativo como al inicio, la propuesta se articula en la Soprano II y responden el Tenor, la Soprano II y la Alto con una mutación al final, pero da continuidad al proceso armónico precedente, de **d** que va a **f** y concluye en **G**; en *sottovoce*. Continúan a manera de Coral de la misma manera que el empleado en la 4ta. Petición, ahora sobre un Pedal de Re, las frases *Divino Padre* en **C-G**, *piend`ogni salute* en **a7m-D7**, *Ancor ci guarda* en **c-g**, *dalla tentazione* en **D7-g**, y repite esta última frase ahora en **B7-Eb**, y en **B9m-Eb**.

Para la parte final de esta Petición articula 2 veces en (*f*), *Dell`infernal nemico, e sue ferute,* empleando el motivo que usó para el proceso imitativo inicial y retoma parcialmente el diseño rítmico-melódico de la 2da., Petición, con la siguiente secuencia armónica: c#7m, a#dis7, H, g# (empleada también en la 3ra. Petición como apoyatura), e, c#dis, F#, h, G, C, G. La pauta la marca el Bajo y las voces femeninas responden simultáneamente, posteriormente se integra el Tenor y para la segunda articulación de la frase, el *tutti* la hace en (*fff*); después de un silencio expresivo, nuevamente en *sottovoce*, repite con algunos cambios

armónicos desde *Divino Padre,* y pareciera una especie de pequeña forma binaria en reducción: 1 vez, *Acciò dal rio nemico ognum si schiostri* (Int.), 1 vez, *Divino Padre, piend`ogni salute,* 2 veces, *Ancor ci guarda dalla tentazione,* 2 veces, *Dell`infernal nemico, e sue ferute,* luego, repite los versos pero ahora articulados a la mitad de la vez anterior: 1 vez sólo *Divino Padre,* 1 vez *Ancor ci guarda dalla tentazione,* 1 vez *Dell`infernal nemico, e sue ferute,* y 1 vez *ci guarda* (octavación del Sol como **Coda**), acaba tras un gran *crescendo* en **G7M** o en una superposición de dos acordes **G** y **h**.
La **7ma. Petición** en (*ppp*), retoma la textura inicial del Coral y la enuncia toda completa en cuatro largas frases: *Si che a te facciamo orazione, Che meritiam tua grazia* (E, c7m, D7, g#7dis, E7, a); luego *e il regno vostro. A posseder veniamo con divozione* (f#7dis, G, c7m, A7, D); *Preghiamti, Re di gloria e signor nostro. Che tu ci guardi da dolore* (D, C, f#dis7, G, e, D7, G7, C, f#7, H7, E7); y *e fitto La mente abbiamo in te, con volto prostro,* (e, a, D7, G, Eb, B, A7, D7, G). En esta última frase, emplea brevemente un momento Responsorial como el realizado por el Bajo en la 2da. Petición, ahora aquí con la Soprano I, con *abbiamo in te,* que al ser respondido con *in te*, por las demás voces, pasa al Bajo en *con volto prostro,* siendo repetido por el *tutti,* para finalizar la Oración.
El *Amen* lo articula 3 veces: en **F**, en **A** y en **DV7/G**, en *diminuendo*.

Veamos rápidamente cómo se comporta el texto en el *Pater Noster* de Verdi, después de la traducción del poema de Beccari del italiano medieval al moderno, y su lectura en español:

Italiano medieval	**Italiano moderno**	**Español**
O Padre nostro, che ne`cieli stai. Santificato sia sempre il tuo nome. E grazia e lauda de zò che ce fai.	O Padre nostro, che ne`cieli stai. Santificato sia sempre il tuo nome. E laude e grazia di ciò che ci fai.	Padre nuestro, que estás en los cielos. Santificado sea por siempre tu nombre Alabamos los dones de todo aquello que nos brindas.
Avvenga el tuo regno, come pone questa orazion; tua volontà se faccia, com`è in cielo, sia in terra unione.	**E**vvenga il regno tuo, siccome pone questa orazion; tua volontà si faccia, siccome in cielo, in terra in unione.	Venga tu reino, así como esta oración y se haga tu voluntad, como en el cielo en unión con la tierra.
Segnor, dacce oggi pane e che te piaccia de perdonarce, i peccati nostri; nè cosa nui facciam ch`a ti dispiaccia.	Padre, dà oggi a noi pane e ti piacca che ne perdoni, li peccati nostri; nè cosa noi facciam che ti dispiaccia.	Padre, danos el pan que te plazca y perdona nuestros pecados y aquello que hagamos que te disguste.
E come perdonar, tu sì ce mostri esempio a nui mondan de toa vertute; a zò dal nemico ogn`om se schiostri.	E che noi perdoniam, tu ti dimostri esempio a noi per la tua gran virtute; acciò dal rio nemico ognum si schiostri.	Y que nosotros perdonamos, como tu que eres para nosotros ejemplo de virtud, para que cada uno sea liberado del perverso enemigo.
Piatoso Padre, pien d`ogni salute, guardance e salva de la tentazione, de l`infernal nemico e sue ferute.	Divino Padre, pien d`ogni salute, ancor ci guarda dalla tentazione, dell`infernal nemico, e sue ferute.	Divino Padre, lleno de toda bondad y que aún nos cuidas de la tentación, del infernal enemigo, y sus heridas.
E che possiam a ti far orazione, che ce guardi de male, e `l regno vostro, a posseder veniam con devozione.	Si che a te facciamo orazione, che meritiam tua grazia e il regno vostro a posseder veniam con divozione.	Ya que a ti oramos, y que somos merecedores de tus dones y de tu reino, a recibirlo venimos con devoción.

Preghiamte Re di gloria e Segnor nostro che Tu ce guardi da dolor aflitto; la nostra mente e a ti sia`l cor composto.	Preghiamti, Re di gloria e Signor nostro che tu ci guardi da dolore: e fitto la mente abbiamo in te col volto prostro.	A ti rogamos, Rey de gloria y Señor nuestro, pues nos cuidas del afligido dolor, tenemos la mente y el rostro puestos en ti.
Amen	Amen	Amén

Como caso especial citamos aquí el *Pater peccavi*, de Duarte Lobo, obra de una percepción más personal e íntima aunque no es el texto de la Oración Dominical conocida.

(6). **(X) ***	**Duarte Lobo** (1565-1646) Portugués, renacentista	Superior I, Superior II, Alto, Tenor, Bajo	Latín	Audio/ Partitura 36 compases 1´ 45” ca.
Pater peccavi: Oración más personal e íntima, no es la *Oratio Dominica*		Pater peccavi in caelum, et coram te, miserere mei Deus, Jam non sum dignus vocari filius tuus, miserere mei Deus;		
Italiano		Español		
Padre, ho peccato contro il cielo e contro di te, Abbi pietà di me o Dío. No sono più degno di essere chiamato tuo figlio Abbi pietà di me o Dío.		Padre, he pecado contra el cielo y contra ti, Ten piedad de mí, oh Dios. Ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo, Ten piedad de mí, oh Dios.		

Tabla B. Obras que incluyen a la Orquesta y voz Solista o Coro

17. **(XIX)**	**Peter-I. Tchaikovsky** (1840-1893) Ruso, romántico	Coro y Orquesta	Latín	Audio 5´ 20” ca.
Obra con armonía tonal en **f#**, inicia con una Introducción de orquesta de alientos y entra el *tutti* únicamente con el *Pater Noster* de la **Invocación**, tiene un soporte orquestal muy sutil al inicio del canto, al terminar este, da continuidad a la frase nuevamente con los alientos para retomar la Invocación completa y realizar un breve episodio imitativo con *qui es in caelis*; al terminar la Invocación realiza la conclusión de la misma con una cadencia a **A**, también con alientos para dar paso a las Peticiones. La **1ra. Petición** *Santificetur…* en *tutti*, para concluir o complementar la frase emplea el arpa en acorde de **f#** (probable alusión a la idea del instrumento de los ángeles en la iconografía religiosa, o a la balalaika como referencia cultural del compositor). En la **2da. Petición** *Adveniat…* en *tutti*, concluye nuevamente con el arpa.				

En la **3ra. Petición**, *Fiat voluntas… allargando* con *sforzando* y *crescendo* con la orquesta ahora en color mayor (**E**) para llegar a *et in terra*. En estas 3 primeras Peticiones articula el texto una sola vez.
En la **4ta. Petición** en **E**, *Panem nostrum*… realiza un proceso imitativo fugado a 4 voces y lo termina de manera contundente en acorde de **C#** con reforzamiento de los metales.
La **5ta. Petición** la divide en 3 partes: *et dimitte nobis debita nostra*… con énfasis de metales en **V7/f#** (dominante), *sicut et nos dimittimus* con énfasis de metales en **f#**, y *debitoribus nostris* en **f#/A**.
Con un *rallentando*, inicia la **6ta. Petición** *Et ne nos inducas in tentationem*, *que* enfatiza al final con los metales en **E**, (dominante).
La **7ma. Petición** la divide en 3 también, pero va segmentando la frase en palabras: primero *sed libera nos a malo* enfatizando los metales en **f#**, y *sed libera nos* en **f#**, *a malo* en **E**, y finalmente *a malo* en **A**; en este momento se conquista el registro más grave de la pieza.
El *Amen*, lo realiza 2 veces y es afectuoso e íntimo, la obra termina en **A**. La orquesta se circunscribe al apoyo *quasi* Responsorial de la voz, y como un delineador dinámico de las partes expresivas de la obra.

18. **(XXXIV)**	**Gustavo Felice** (1962-) Colombiano, siglo XX	Para Soprano, Coro y Orquesta	Latín	Audio 3´ 40” ca.

El campo armónico está muy delimitado entre la tónica, subdominante y sensible, oscilando entre un **h** Eólico o menor natural y **a** como sensible modal; la variedad armónica se verifica en la parte imitativa que se presenta entre la 2da., y 3ra., Peticiones. La participación de la orquesta de cuerdas (con timbales), es enérgica en correspondencia con el Coro. Es interesante aunque relativamente paradójico, el carácter instrumental con los centros tonales preponderantemente menores. Hay una Introducción orquestal e inicia a *tutti* con la **Invocación** *Padre, Padre Nostro qui es in caelis* que realiza 2 veces, con el tema de la Introducción. La **1ra. Petición** *Santificetur nomen tuum,* la realiza 1 vez y enfatiza *Santificetur* con remate de timbales y sólo voces femeninas.
Continúa la **2da. Petición** con voces femeninas el *Adveniat regnum tuum,* e introduce rápidamente para continuar con el ritmo y la frase temática, el *Fiat voluntas tua,* de la siguiente Petición.
La **3ra. Petición** liga un breve episodio imitativo con todo el texto completo, repartido en las 4 voces del Coro, las voces masculinas entran en *et in terra*. La orquesta continúa sonando a manera de Interludio con las partes temáticas realizadas en la Introducción, después de una breve modulación instrumental a base de tritonos que se establece sobre **V/f#**, inicia la Soprano solista la siguiente Petición.
La **4ta. Petición**, *Panem nostrum*… la realiza sobre la dominante del acorde de **h**, su sensible **a**, y la repetición de *da nobis hodie* sobre su relativo **D**. La **5ta. Petición** *Et dimitte nobis* la realiza a través de un acorde de **b**, luego *sicut et nos...* en **V7/D**, y transita por su homónimo menor **d** con *debitoribus nostris*.
Se enlaza la **6ta. Petición** sobre un acorde de **b**, repitiendo la melodía del inicio de la Petición anterior en *tutti* el cual reposa sobre **a**. La **7ma. Petición**, la inician las voces masculinas en *Sed...* con una de las notas más graves (Re), y se articula *libera nos,* 5 veces, intercaladas de manera imitativa entre hombres y mujeres, luego, se completa la frase con *a malo,* 5 veces, y finalmente el *Amen*, 5 veces también, para culminar efusivamente en *ff* mediante un acorde de 5º grado (**f#**) para **h**.

19. **(XXXVI)**	**Vicente Barrientos Yépez** (1972-) Mexicano, contemporáneo	Para Soprano y Orquesta	Latín	Audio 5’ ca.

Para Orquesta en cuartos de tono y Soprano. Se perciben dos mundos sonoros, la tradición vocal del Canto Gregoriano y la modernidad del siglo XX en la orquestación y técnica instrumental empleadas, pues la sonoridad generada por los cuartos de tono tiene una presencia muy importante como contexto global.

Emplea la voz en un ámbito tonal de una Tríada Mayor y una 4ª J. (Ab-C-Db). Tiene una breve Introducción relativamente tranquila un balbuceo entres las notas Si y Sib que aparecen un par de veces en los violonchelos, prepara la entrada de la voz.
La Introducción instrumental y percusiones tipo "huesos de fraile" (a caso como símbolo de una identidad mexicana) o temple blocks (1´a 1´15"), vibráfono y un refuerzo con parches, marcan la pauta para el inicio del canto de la Soprano con la **Invocación** (1´ 36"), en un ambiente sonoro también reposado; la Oración completa (incluidas las **7 Peticiones**) las canta de manera continua, con una duración aproximada de 2´, hasta el (3´ 36"), prácticamente hasta aquí se comprende la Parte Central de la pieza. Una Tercera Parte se podría decir que es un Postludio (1´ 26"), donde se verifica un incremento en la tensión mediante un *crescendo* fundamentalmente en las cuerdas para crear el desenlace.
La Oración se articula en una sola emisión como en la tradición secular y los oficios, no existe reiteración de alguna parte o palabra de ella; su entonación respeta los giros melódicos seculares del rito aún vigentes en la celebración litúrgica.
En la **1ra. Petición** suena un aliento metal con sordina, semejante al del timbre del vibráfono, que puede aludir a la "sonoridad sacra" de la obra o al recinto sagrado de la celebración litúrgica, y permanece hasta la **2da. Petición**, luego se desvanece un poco, pero a partir de la 2da., mitad de la **3ra. Petición** *sicut in caelo et in terra*, se percibe un incremento (aunque sutil) de tensión y densidad instrumental, y al inicio de la **4ta. Petición** se presenta nuevamente la "sonoridad sacra".
El incremento dinámico continúa en la **5ta.,** y **6ta. Petición** a manera de clímax y comienza a disminuir hacia la **7ma. Petición** (donde reaparecen los "huesos de fraile"). Finalmente, al expresar el *Amen* de Do a Reb, se inicia otra tensión con un *glissando* instrumental muy lento con percusiones acompasadas en una especie de Coral rítmico (tipo marcha), hasta un registro sobreagudo (8va., más 5ta. dis) del final de la Oración (el *Amen*), y dar paso a la conclusión disipando la sonoridad y dejando el espacio acústico vacío.

20. **(XXXV)**	**Jesús Arreguín Zozoaga** (1966-) Mexicano, contemporáneo	Para Soprano y Orquesta	Italiano	Partitura 258 compases

La obra está constituida en 6 *Secciones*: *Introducción*, *4 Partes* de la Oración y la *Coda*, pero en función a una dramaturgia asignada al texto, se denominará como ***Partes***, en general, a la unión de Invocación y Petición, como al traslape entre ellas, según el carácter en la obra. Emplea un proceso armónico modal y tonal libre. ***La Introducción*** instrumental (compases del 1-18), inicia con *ruido rosa* y *eolian sounds* en las cuerdas y alientos madera, con Mib y Re, una incipiente relación melódica sugiere las escala Frigia y Locria. El color modal se desvanece paulatinamente a causa del primer color tonal de una triada de tónica de **B**, y una posterior resolución de tipo tonal a la tónica **Eb**; en el compás 14 hay un juego de color de dos acordes, la 5ª del acorde de **G** se mueve a Mib y se obtiene la cualidad del acorde aumentado de **Eb**.
La 1ra. Parte (19-64), está formada por la **Invocación**, y la **1ra. Petición** (*Padre Nostro* y, *che sei nei cieli, sia santificato il Tuo nome*).
La **Invocación** inicia con una anacrusa instrumental y una exclamación de la solista; va de **C** a **c**, posteriormente un acorde de 7dis/C muta a **G** y se mueve a **a**, para articular la frase *Padre Nostro*, vigorosamente y manifestar la Invocación, en tres articulaciones progresivas. *Glissandi* y acordes ascendentes del arpa conquistan el registro más agudo con las cuerdas en un *tutti,* como señal de haberse dirigido al *Padre*. Se reagrupan las cuerdas y de lo grave ascienden al registro intermedio para articular el canto nuevamente hacia el *Padre* y de ahí un *glissando* enlaza al Sib agudo, como 5ª de **Eb**. Se juega con su doble sensible (Re y Fa) y a partir del compás 56 se verifica una larga cadencia mediante apoyaturas en torno a las notas de un acorde *ostinato* de **D**. Al final de esta sección (compás 64), queda en una especie de acorde suspendido o de Dominante de **D** (con las notas Mi-La).

La 2da. Parte (65-103), está formada de la **2da.,** y **3ra. Peticiones** (*Venga il tuo regno* y, *sia fatta la Tua volontà, come in cielo cosí in terra*). En los compases 65-69, dentro del ámbito armónico de **G**, el Fa#-La y Mib, evidencian el color precedente de sensibles tonales y modales. En los compases 69-71, se percibe un tipo de recordatorio de los compases iniciales de la Introducción (8-10) principalmente por la yuxtaposición del Mib sobre el acorde **D**. La resolución cadencial al acorde **d** en el compás 71, infiere **re Frigio** por la presencia de las dos sensibles Do y Mib. El Mib funciona como sensible modal o apoyatura de Re no como tónica, sí lo es en cambio como la 5ª de **G** en el compás 73. Podría decirse que toda esta frase (65-79), flanqueada por un sutil *ruido rosa,* está permeada por una tendencia armónica en torno a **G**. A partir del compás 90 inicia una serie de *ostinati,* aparece uno en Fa (con su sensible modal Sol) en el vibráfono. La voz retoma el texto en un ámbito de **F**, del compás 94 al 99. En el compás 95 se establece junto a la tónica de **F**, el acorde de sensible **e dis**., que en conjunto con algunos acordes precedentes da un color como de V7/F cuya resolución es poco percibida ya que la función es sólo agregar color al acorde principal.

La 3ra. Parte (104-174), está formada de la **4ta**., y **5ta. Peticiones** (*Dacci oggi il nostro pane quotidiano* y, *rimetti a noi i nostri debiti, come noi li rimettiamo ai nostri debitori*). Del compás 104 al 158, hay un proceso cadencial que se resuelve plagalmente (**F**-**C**). Este comienzo en **Fa Lidio** que se desplaza a **G**, es empleado para enmarcar *el tono* o *actitud* en que se realiza la petición del alimento (*Daci*) al Creador; de manera enfática y cuando se menciona *il nostro pane*, se baja el *tempo* a manera de sumisión ante la aparente agresividad Lidia y se establece el tono Mayor más gozoso, menos agresivo. Comienza en un centro modal de **Fa Lidio** y se desplaza alterando su fundamental, a **G** mediante su 6ª alterada (Mib, compás 111), se prepara el color menor para llegar a un nuevo centro tonal ahora en **C**, dejando momentáneamente suspendida la interpretación del acorde (estableciendo un juego entre **F# Aum**. y **c**, como la sensible de una dominante omitida), el cual se definirá claramente como **c** en el compás 115. A partir de este momento el Do, se establece como centro tonal de un largo episodio, que mutará sólo en su modalidad; a partir del compás 161 el ámbito tonal es incierto por la austeridad melódica y la incorporación de ruido (sonidos inarmónicos) de las percusiones empleadas. Además, la voz deja su canto habitual para incorporarse a una afinación aproximativa a partir de las técnicas vocales empleadas de *sprechgesang* y *sprechstimme*.

En todo este episodio que va del final de la ***3ra. Parte*** y prácticamente toda la ***4ta. Parte*** (161 al 215), la voz está coloreada sutilmente por la orquestación y las percusiones, que además le hacen comparsa. En el compás 161 se retoma el centro tonal sobre **C**, alterado cromáticamente en el descenso al Mi y al Re. Aquí se retoman los intervalos iniciales de la pieza en las cuerdas y vibráfono, desde la 2ª m, al tritono. En 168 se vuelve a articular el descenso cromático con 4 notas, y en 173-174 por tercera ocasión omitiendo la "tónica" Do.

La 4ta. Parte (175-220), está formada de la **6ta.,** y **7ma. Peticiones** (*E non ci indurre in tentazione* y, *ma liberaci dal male*). En este episodio la voz es prácticamente un gemido atrapado en las profundidades de lo desconocido; un *tutti* orquestal arremete básicamente con ruido contra la voz suplicante en *sprechgesang* y *sprechstimme*. Este es el momento más dramático de la obra donde se recuerda el acto de contrición y la penitencia se hace atroz; el "Personaje" de la Soprano busca la liberación de ese estadío; existe una especie de Responsorio entre la voz y la orquesta. En el 176 aparece la nota Solb con la cual se puede inferir un centro tonal sobre **do Locrio**; evoluciona un poco la idea melódica de la voz a un balbuceo melódico (hasta el 183), se aglutina el diatonismo y los tonos enteros con el cromatismo del modo. Del compás 184 al 190, se establece un campo armónico por 4ª y 5ª, a partir de Do. Posteriormente, la voz intenta cantar aunque balbuceante (*sprechgesang*), pero su canto es errático y aventurado por manifestarse, y lo hace en intervalos imprecisos, disonantes y muy amplios (tritonos y séptimas), luego se desprende un grito desde un Mib, en *glissando* descendente hasta lo más grave posible, al grado de distorsionar el timbre de la voz, transformándose en un *parlato* (*sprechgstimme*), seguido de un lamento o gemido.

De manera fragmentaria en un *tutti* con campanas tubulares, y finalmente con el *tutti* y la voz yuxtaponiendo *dal ...,* y luego con los alientos *male*, hasta el compás 218 después de una especie de escaramuza entre la orquesta y la solista, ésta retoma el canto.
La Coda (221-258), *hacia el Amen*, toma el lugar de la Doxología. La parte final de la obra es a su vez la distensión de toda la carga emotiva a manera de reflexión íntima del individuo. Esta especie de epílogo es el lugar en el que se expresa el "así sea" del *Amen* como última esperanza o invocación, en espera de la dádiva divina, evocando, mediante una textura y conformación instrumental tipo cuarteto de cuerdas, la ayuda (con *liberaci dal male*), con el acorde de **C# dis** y el pedal grave en Sol, en alusión a la liberación de la opresión. El compás 221 plantea una escala armónica de **g** con inflexión a **d**; en el 224 la soprano se mueve en el ámbito de **Eb**, más adelante se establece un acorde de **7 dis/D**, sobre un pedal de Sol y la melodía se perfila sobre **re Frigio**. Se evoca la "oscuridad" que quedó atrás, mediante un giro melódico de tritono en los violines, continuando con el color de **re** hasta el 235 (en modo **Locrio** y **e**), el cual muta por última vez a otra dualidad **C** y **Eb**, en el 238. Posteriormente se muta nuevamente a **c**, y cromáticamente se establece al **Mi** como Centro de atención con funciones de tónica, mediante y dominante, prácticamente hasta el final de la pieza. En el compás 253 un acorde de **C** cambia a disminuido enfatizando a **D**, cuya última función es resolver modalmente a **Mi**, como una especie de brillo sobre el original **Eb**. Al final, durante el *Amen* de la Soprano (248-251), la presencia del arpa alude a la cristalización de las plegarias.

Tabla C. Obras de concepción apegada al formalismo de la retórica religiosa

Poca afinidad con la Propuesta del *Padre Nostro*.	**Compositor**
No existe paralelismo o semejanza con el tratamiento de la obra *Padre Nostro*, propuesta.	**Charles Gounod**
Poca afinidad, salvo en la relación numérica aplicada a la conformación de las frases vocales.	**Franz Liszt**
No existe un paralelismo o semejanza con el tratamiento de la obra *Padre Nostro*, propuesta.	**Igor Stravinsky**
Parcial afinidad en el simbolismo del texto y el color armónico del discurso musical.	**Albert de Klerk**
Poca compatibilidad en la intencionalidad del texto mediante su reiteración.	**Pēteris Vasks**
Parcial afinidad en la técnica Responsorial, entre Coro y solista, con la Orquesta y solista del *Padre Nostro.*	**Alejandro D. Consolación II**

Padre Nostro

para Soprano y Orquesta

Jesús Arreguín Zozoaga

PADRE NOSTRO

Padre Nostro che sei nei cieli,
sia santificato il tuo nome.
Venga il tuo regno,
sia fatta la tua volontá,
como in cielo cosí in terra.
Dacci oggi il nostro pane quotidiano,
rimetti a noi i nostri debiti
come noi li rimettiamo
ai nostri debitori.
E non ci indurre in tentazione,
ma liberaci dal male.
Amen.

PADRE NUESTRO

Padre Nuestro que estás en los cielos,
santificado sea tu nombre.
Venga tu reino;
hágase tu voluntad,
como en el cielo, así en la tierra.
Danos hoy nuestro pan de cada día;
perdona nuestras deudas,
como nosotros las perdonamos
a nuestros deudores.
Y no nos induzcas la tentación,
sino líbranos del mal.
Amén.

ORQUESTA

Piccolo
2 Flautas
2 Oboes
Corno Inglés
2 Clarinetes en Sib
2 Fagotes
4 Cornos
1 Trompeta en Sib
2 Trombones
Trombón bajo
Tuba

Percusionistas

PERCUSIONISTA 1

Timbales
Campanas tubulares
Tam-tam
Plato suspendido
Wind chimes

PERCUSIONISTA 2

Xilófono
Campanas tubulares
Tam-tam
Plato suspendido
Thunder sheet
Bombo
Snare drum

PERCUSIONISTA 3

Glockenspiel
Tam-tam
Plato suspendido
Maracas
Triángulo

PERCUSIONISTA 4

Vibráfono
Platos de choque
Bombo
Snare drum
Roto-toms
Látigo
Triángulo
Cadena (Eslabón Chico)
Cubo de metal

Violines I (12-14)
Violines II (10-12)
Violas (8-10)
Violoncello (6-8)
Contrabajos (4-6)

Soprano solista
Arpa

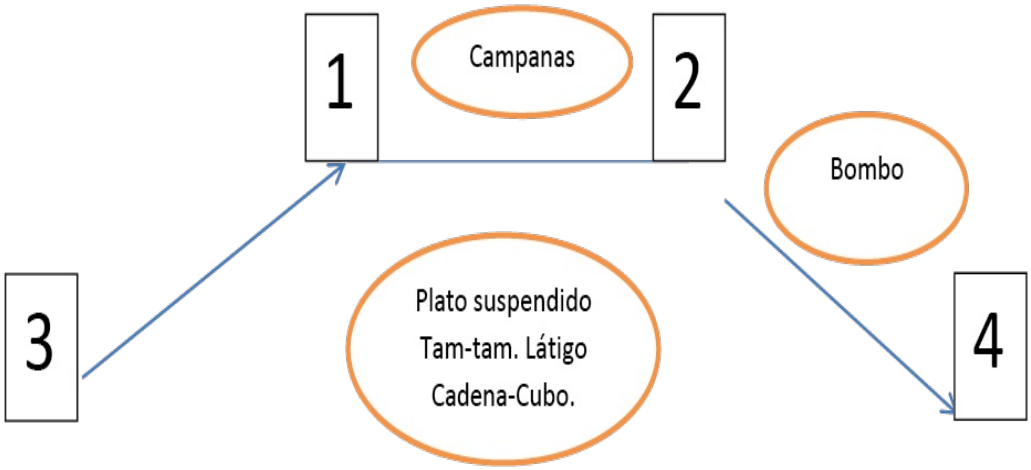
NOTAS:

La partitura está escrita en Do. Dur. 15 min. ca.

Para las notas rápidas asignadas a las cuerdas a partir de la letra D de ensayo, deberá optarse por una posición fija que permita la fácil digitación en función de la mayor velocidad posible. Hacia la letra H (la articulacion denominada como scratch), debe realizarse con una presión excesiva del arco sobre la cuerda y poca velocidad, para producir el mayor ruido posible pero sin perder por completo el color de la nota.

Las notas en rombos escritas para las cuerdas, en tetragrámas -inicio de la obra y C- deberán producir una especie de ruido como viento suave (ruido rosa), aludiendo "el vacío que se colma paulatinamente de sonido", y las notas cuadradas de la frase final de la obra (ruido más sonoro), aluden "al espíritu que ha sido colmado".

Para la obra será necesario duplicar en las percusiones, el Triángulo, Tarola y Plato Suspendido, otras circunstancias tendrán que solucionarse con la colocación accesible del instrumental para ser compartido por los percusionistas. Los músicos deberán desplazarse en función a las necesidades de la pieza, las cuales están indicadas en la partitura. Por razones estéticas y de índole instrumental se recomienda esta disposición.



Padre Nostro

Jesús Arreguín Zozoaga
(2007)

♩=48
Lento Maestoso

Piccolo

Flute 1
soplando en la posición de la nota produciendo sólo ruido coloreado

Flute 2
soplando en la posición de la nota produciendo sólo ruido coloreado

2 Oboes

Cor Anglais

2 Clarinets in B♭
very soft I II
soplando en la posición de la nota produciendo sólo ruido coloreado
II

2 Bassoons

4 Horns in F

1 Trumpet in B♭

2 Tromboni

Bass Trombone

Tuba

Harp

PERC 1
Tam-t.
(con barra di metalo)
(con barra de metal)
port.
(a Timp.)

PERC 2
Cym.
Susp.
l.v.

PERC 3
Glockenspiel

PERC 4
Vibraphone

Soprano

♩=48
Lento Maestoso

Violin I a
pasar el arco sobre el puente entre las cuerdas para producir un gis sin sonidos armónicos
sul legno del ponte tra le corde

Violin I b
sul legno del ponte tra le corde
pasar el arco sobre el puente entre las cuerdas para producir un gis sin sonidos armónicos

Violin II a
solo

Violin II b

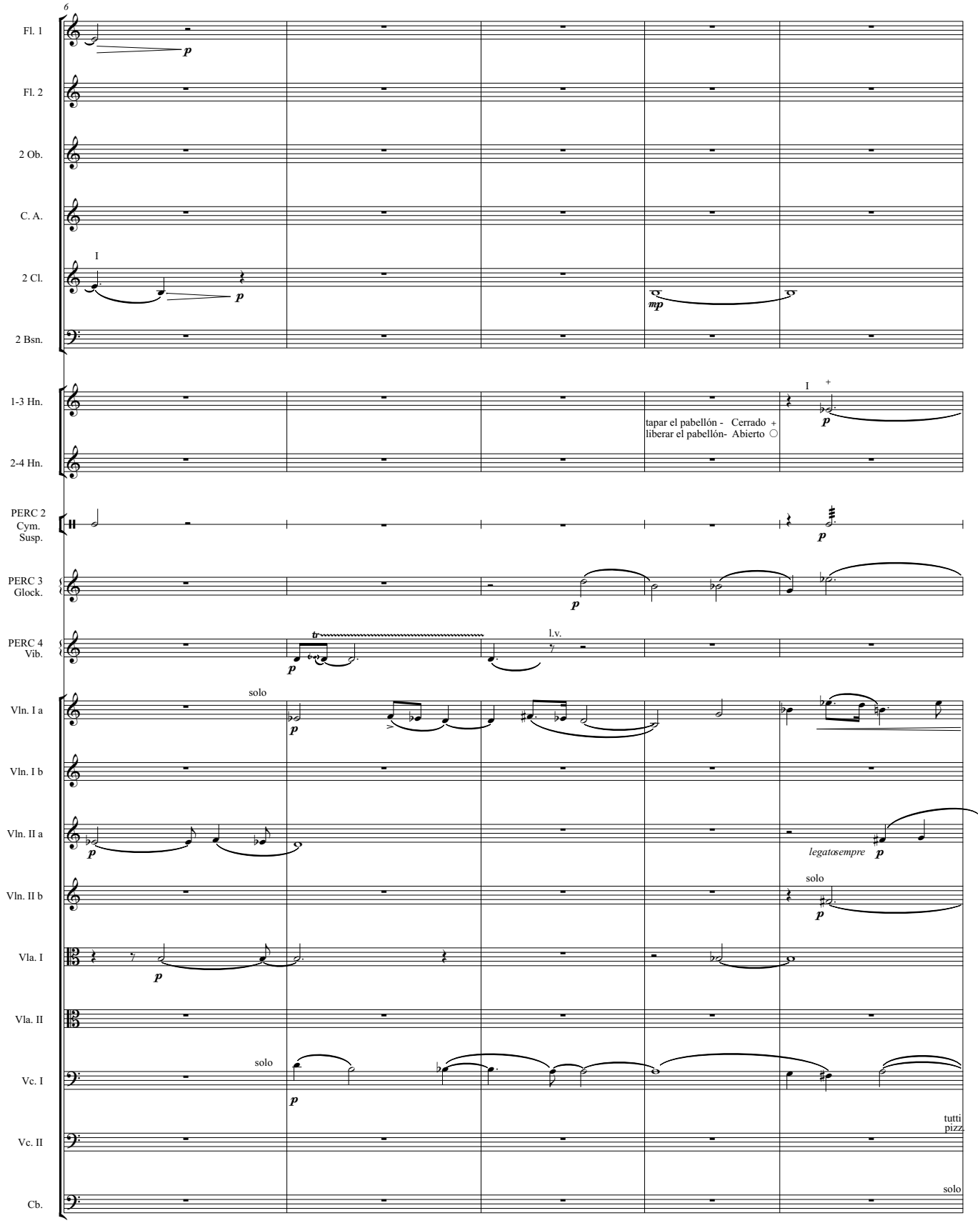
Viola I
solo

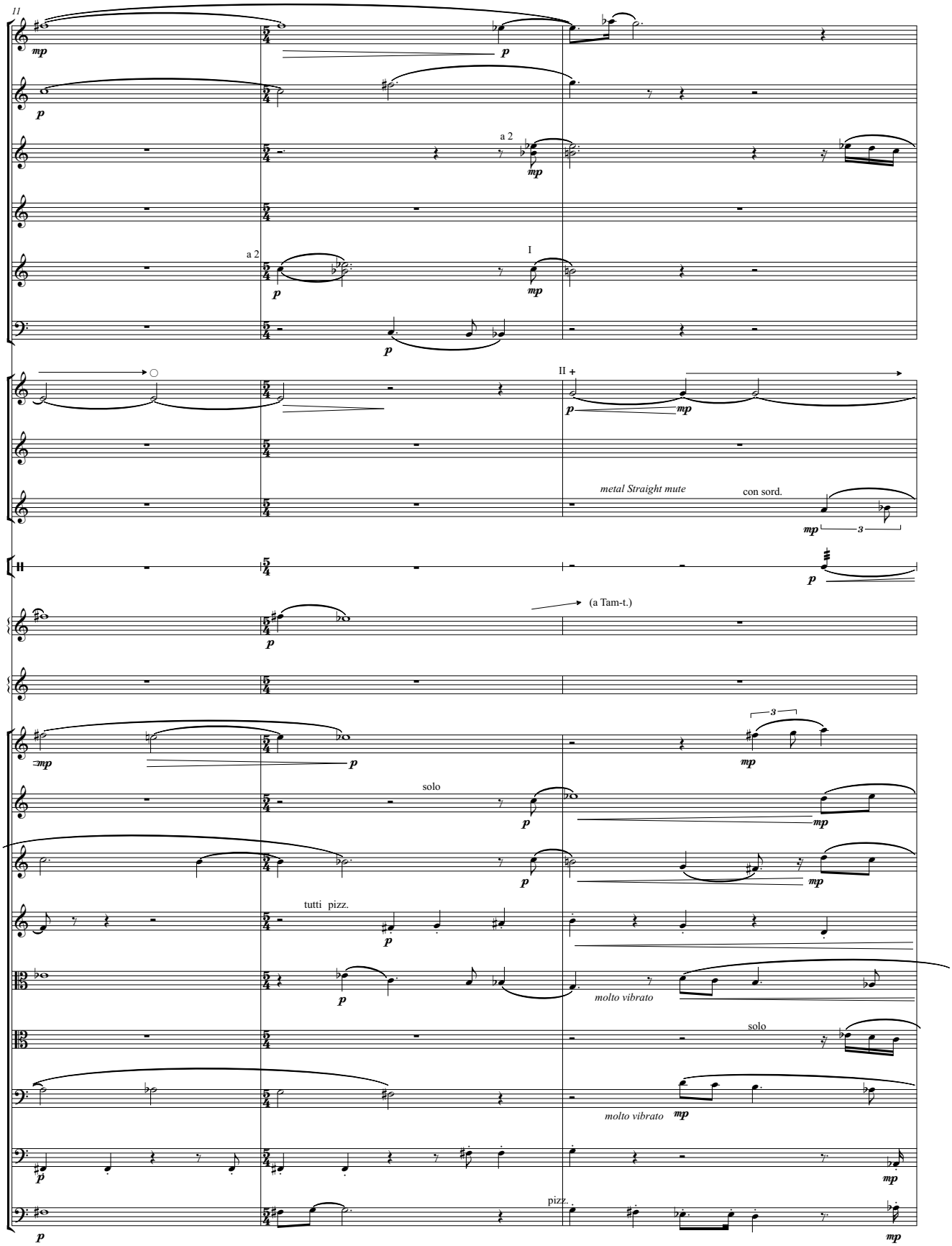
Viola II

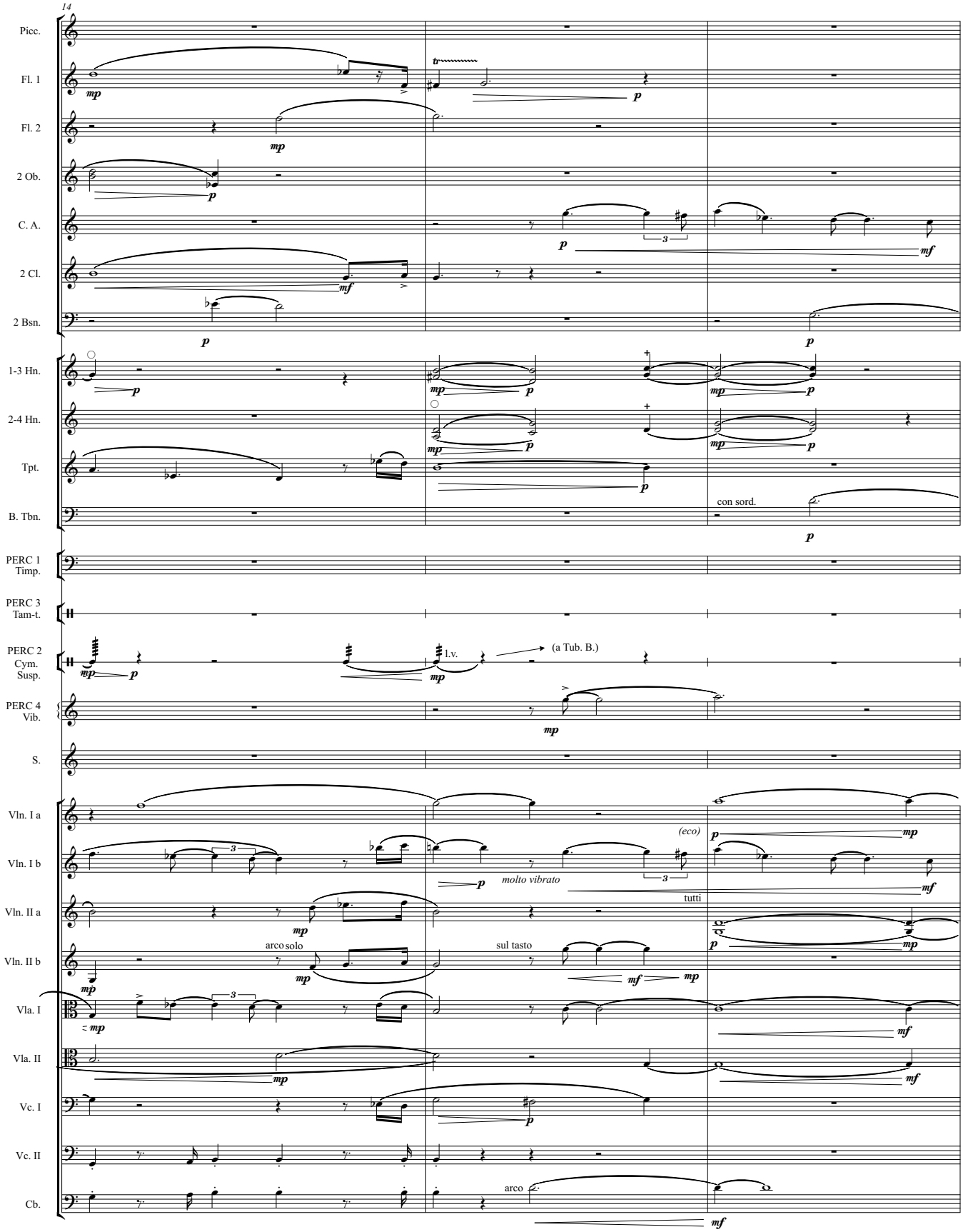
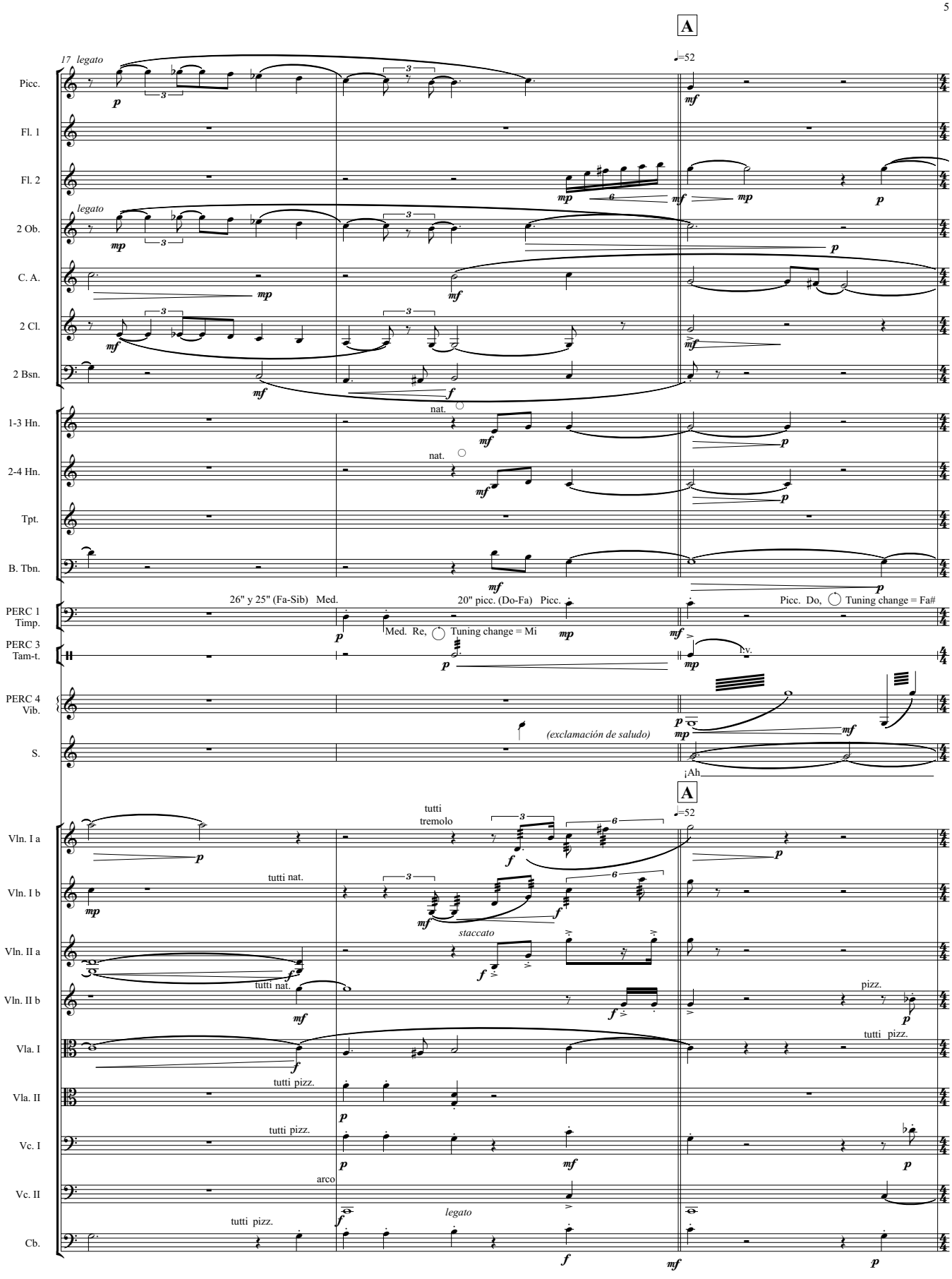
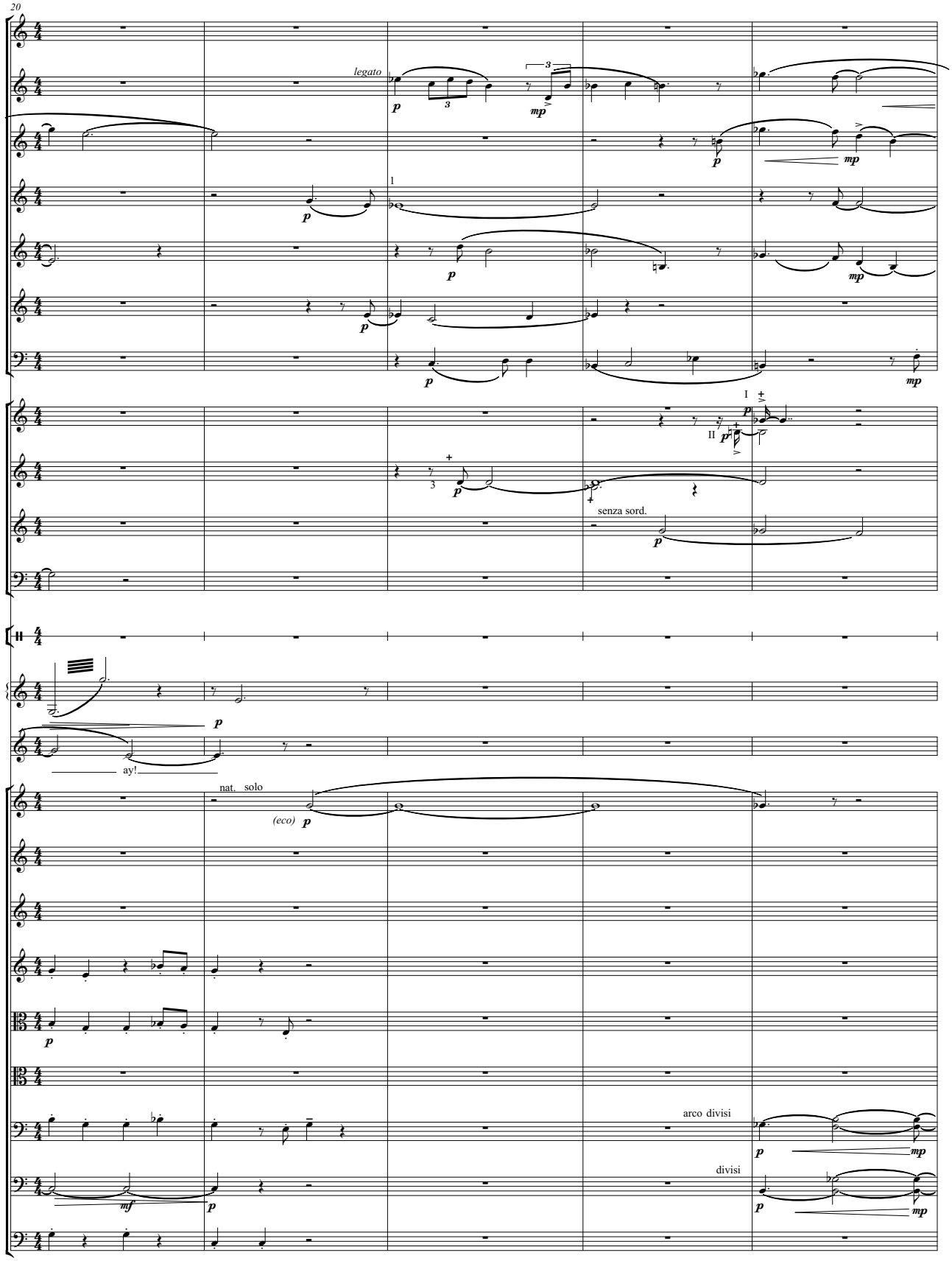
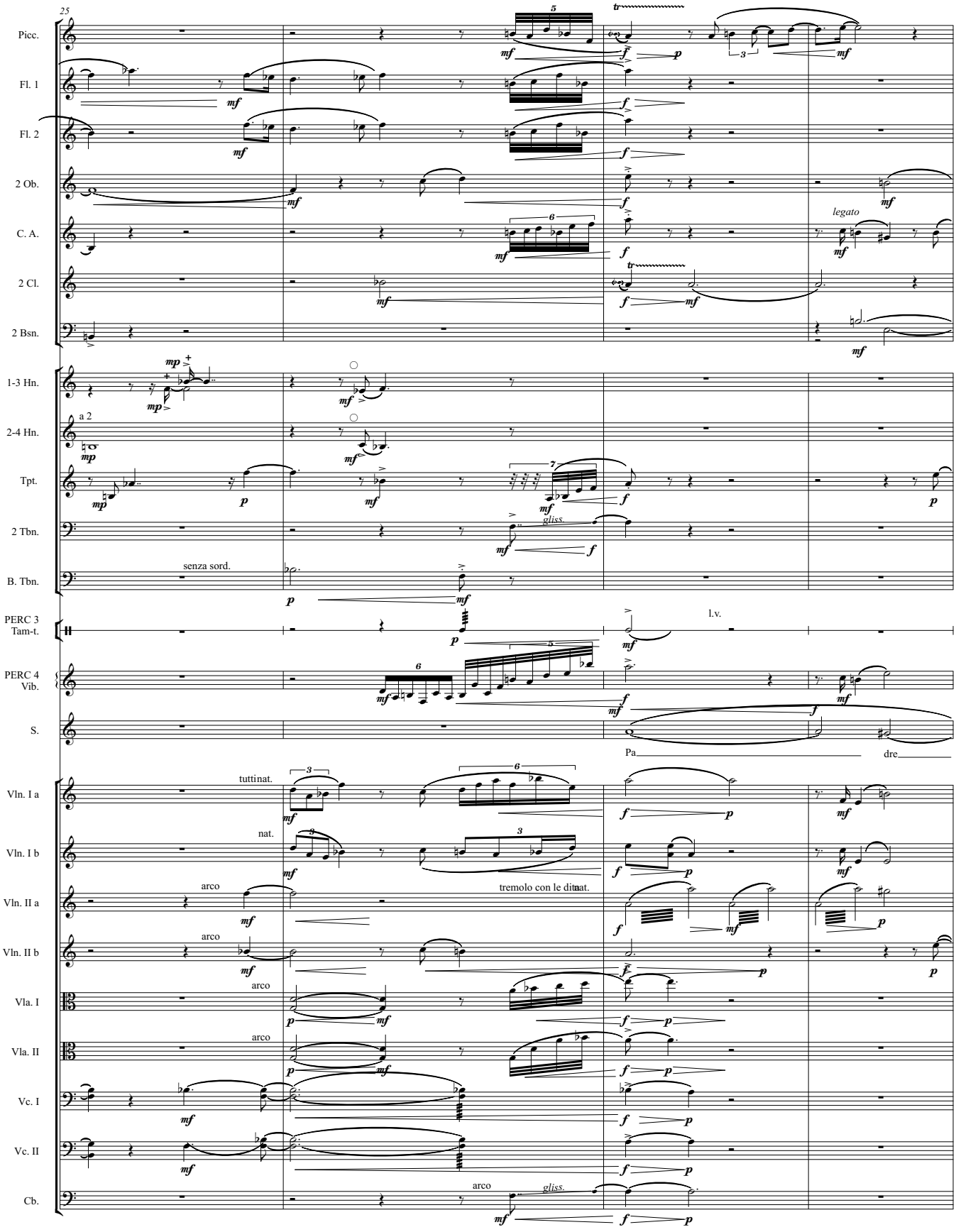
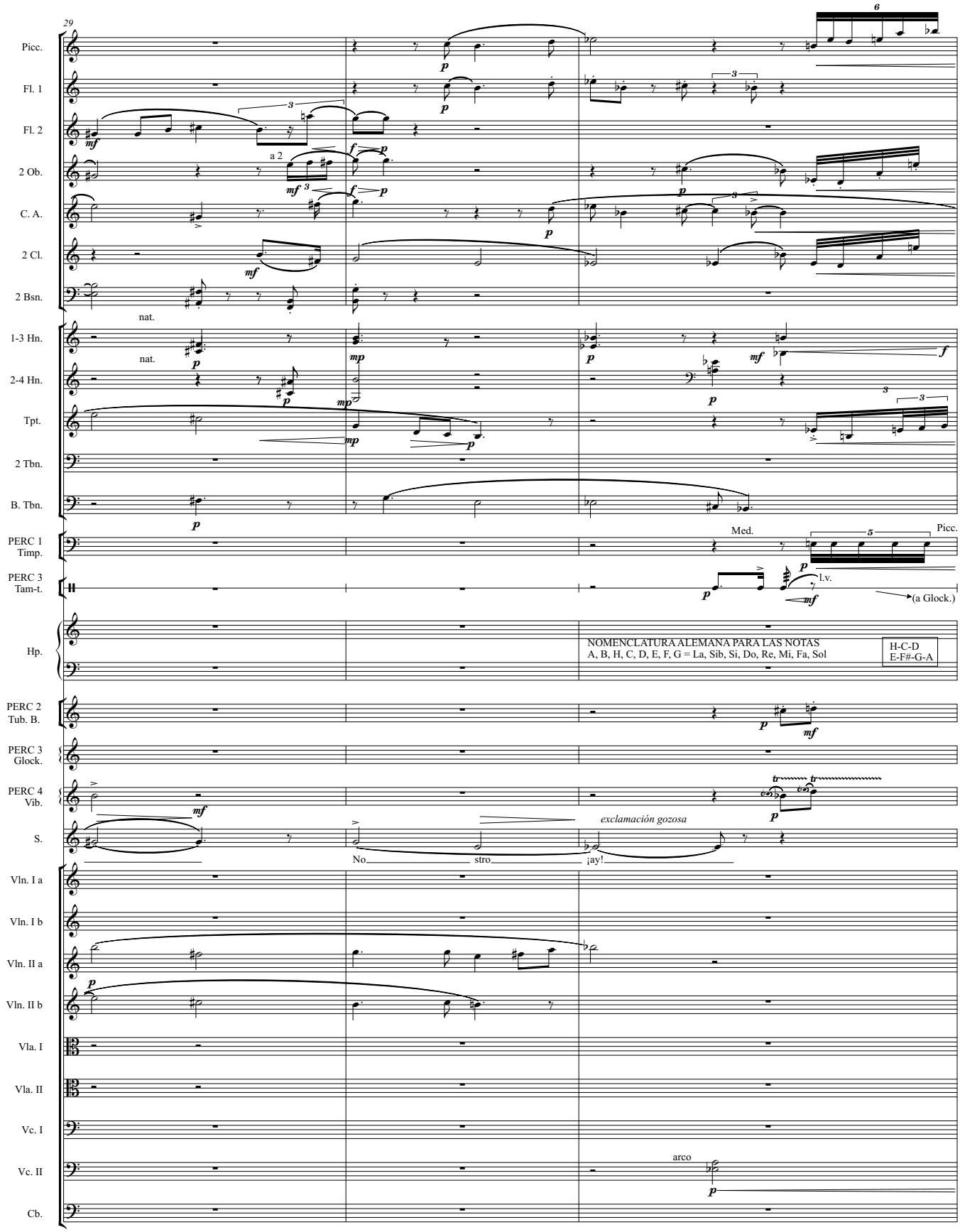
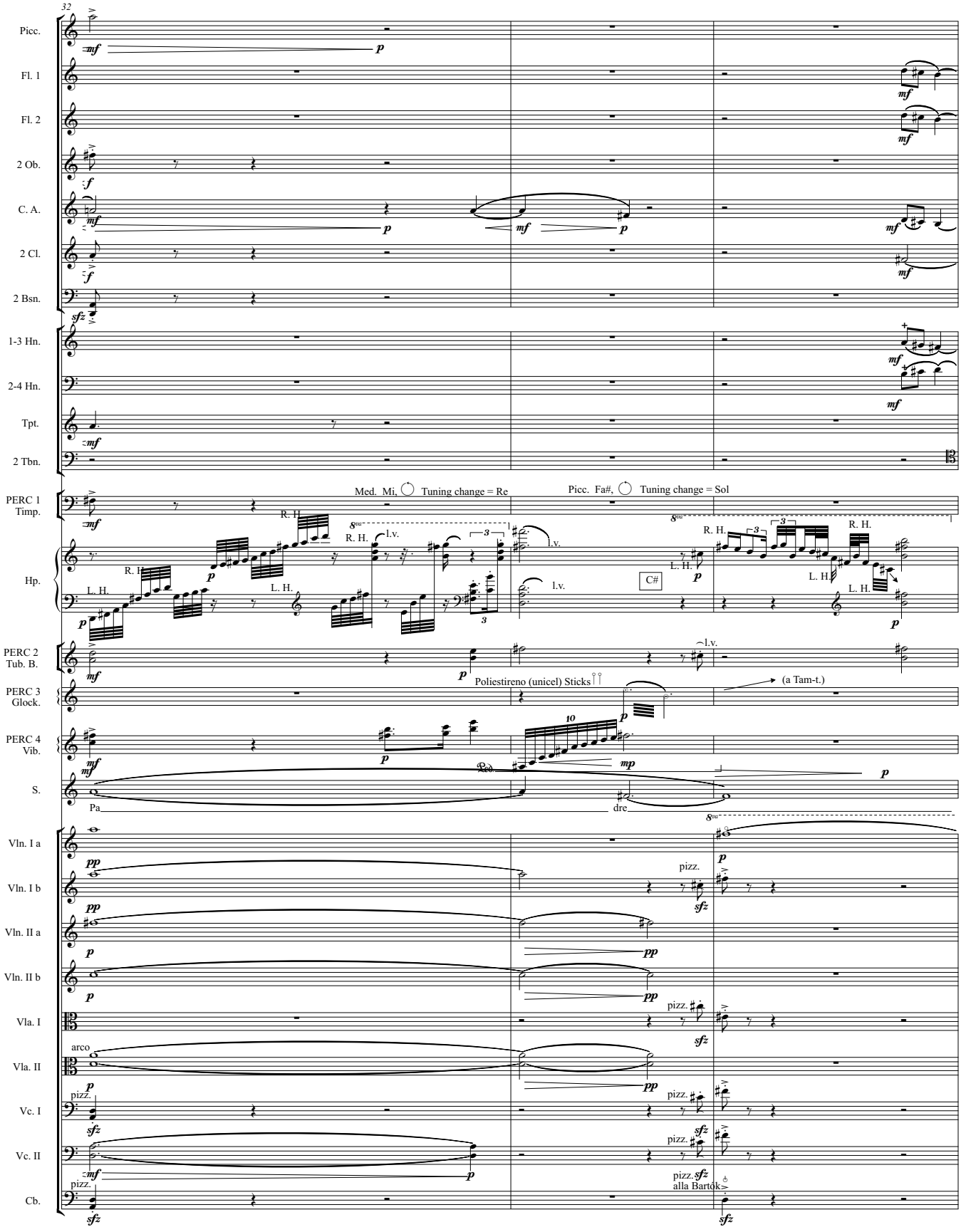
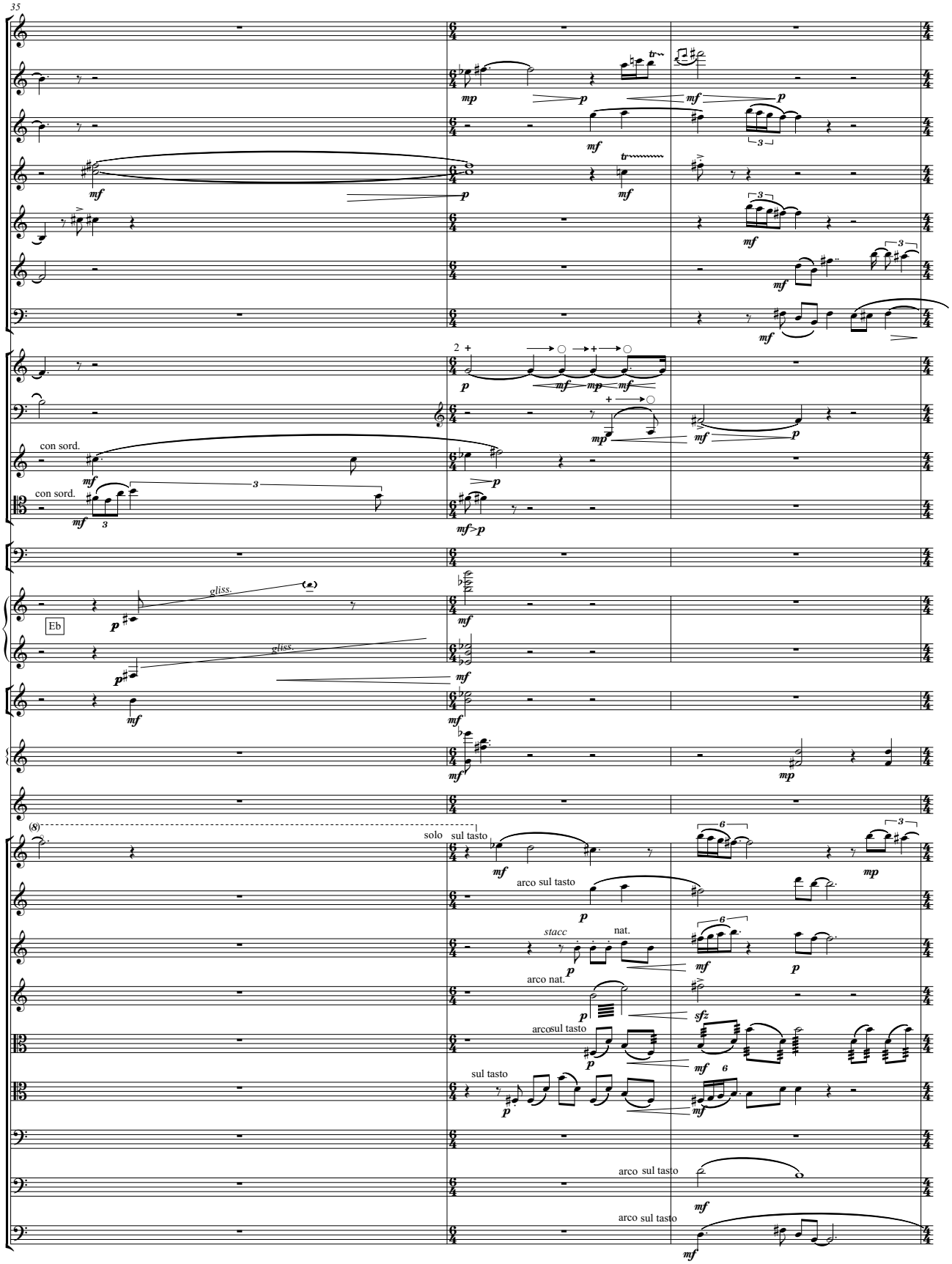
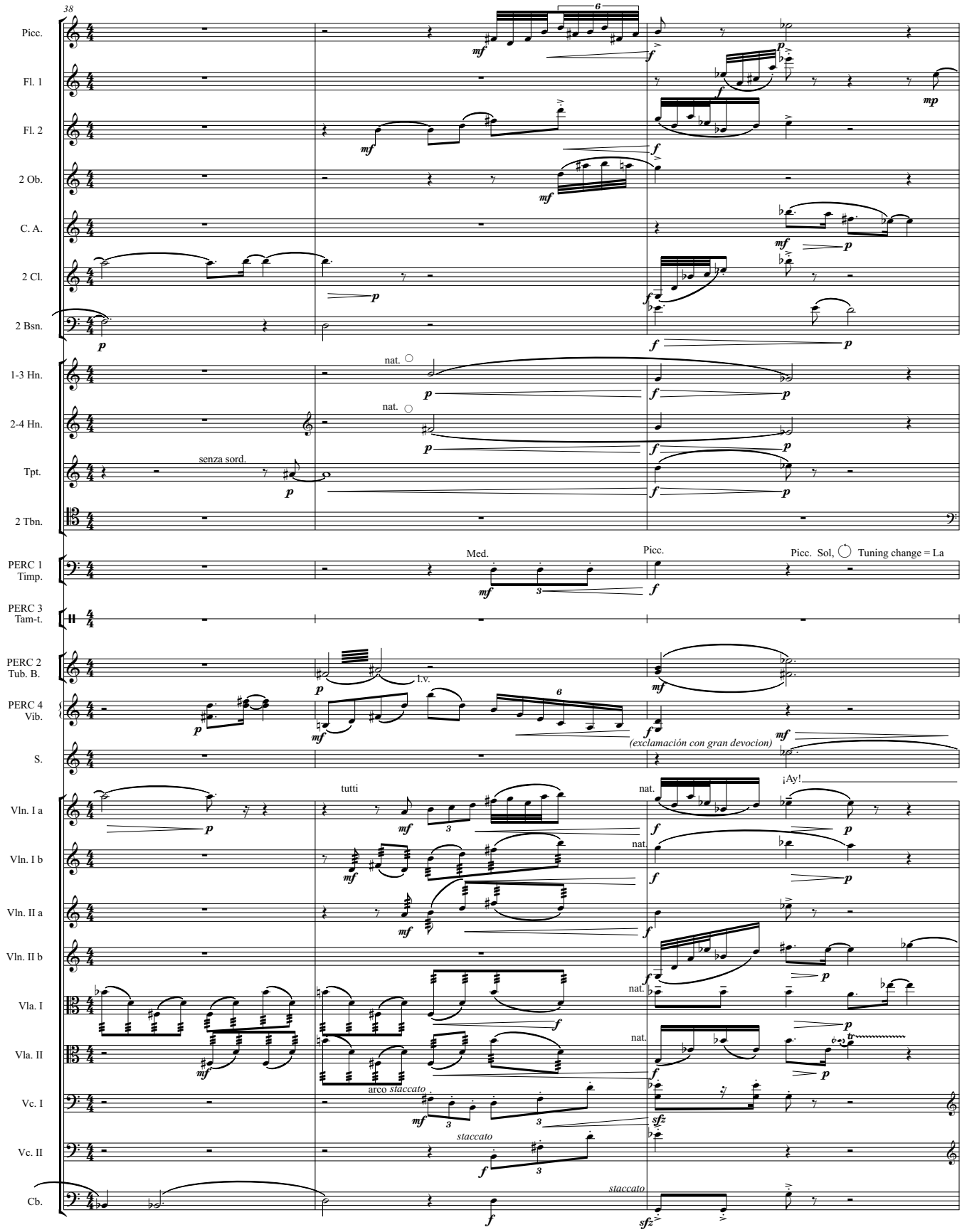
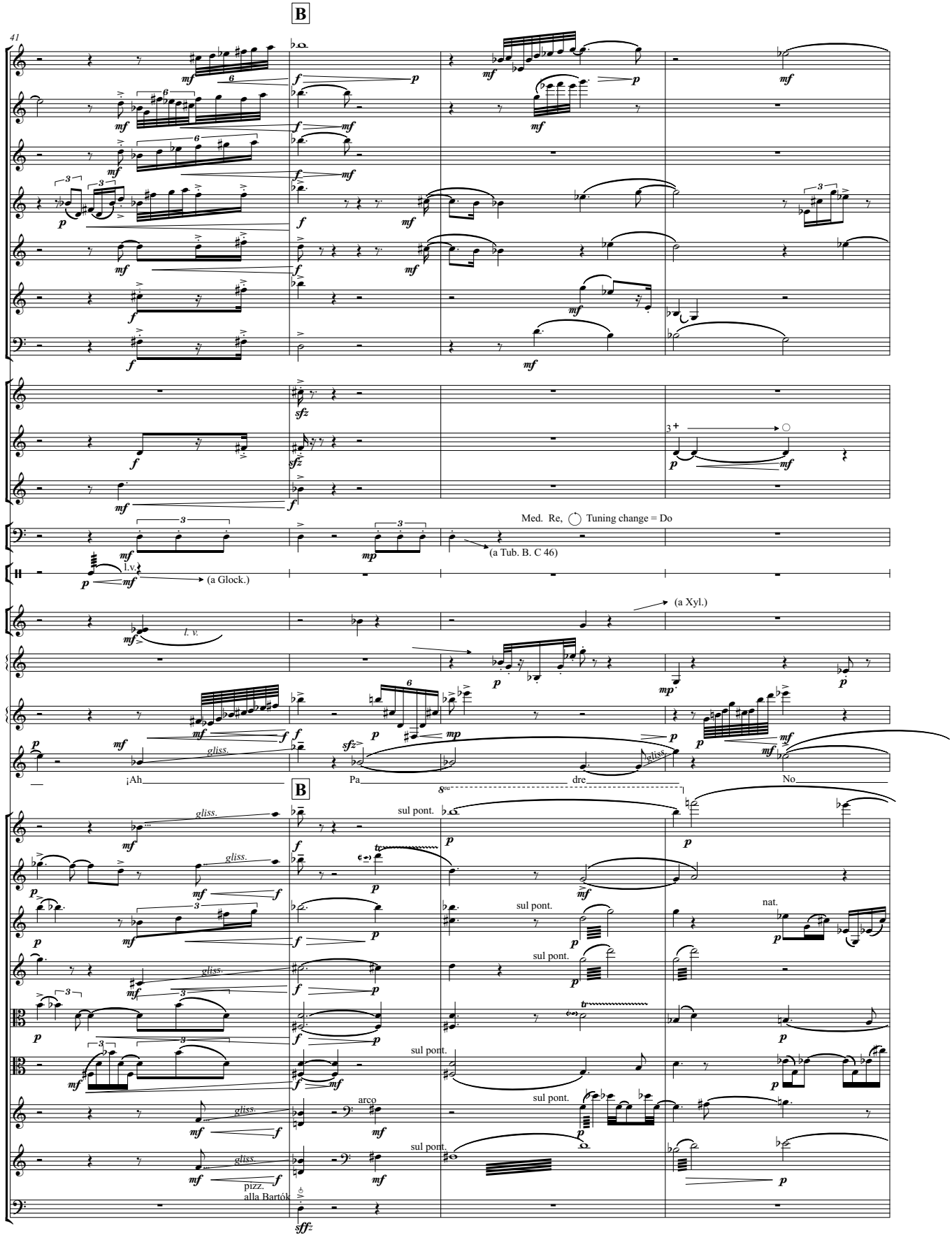
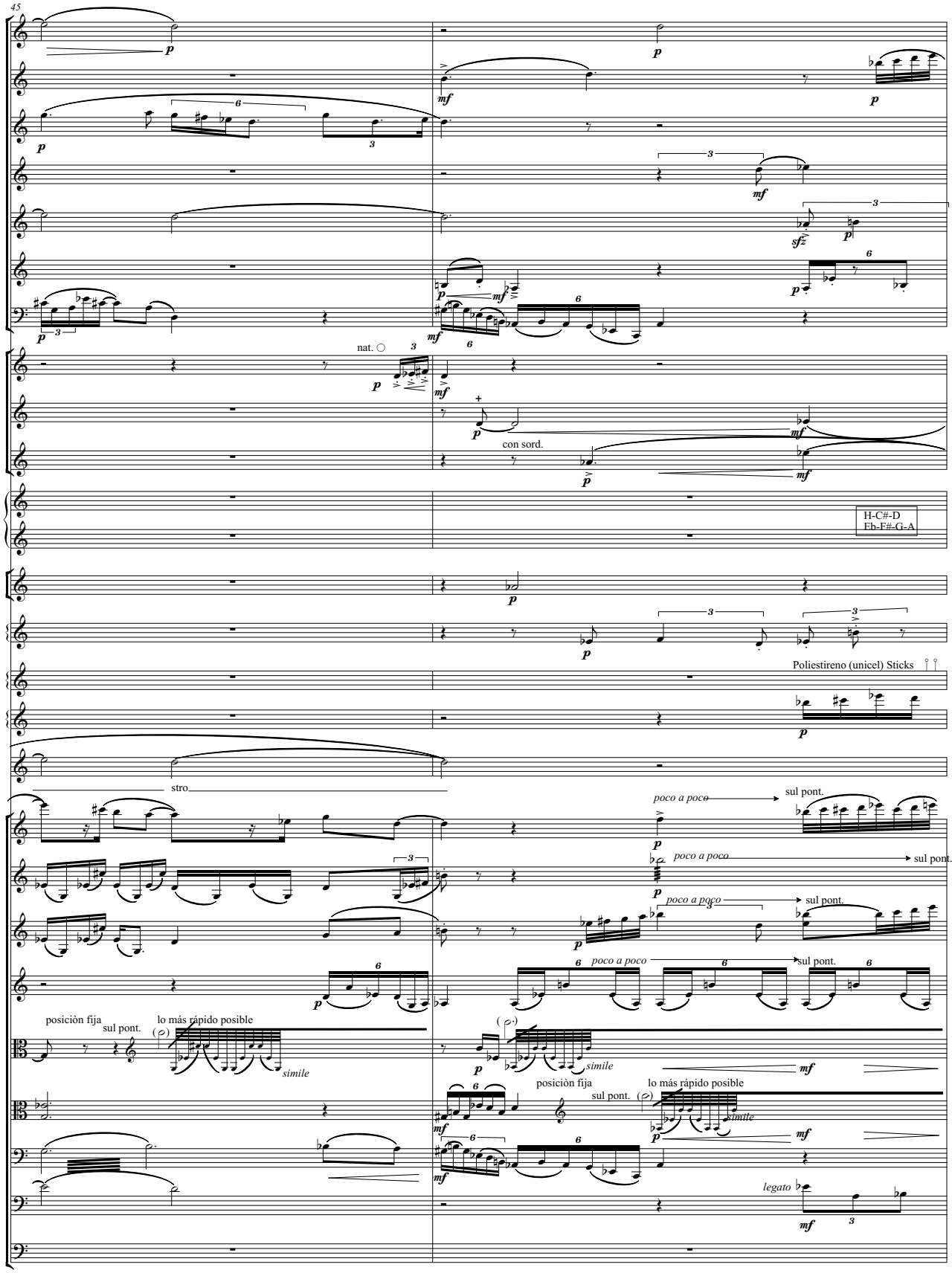
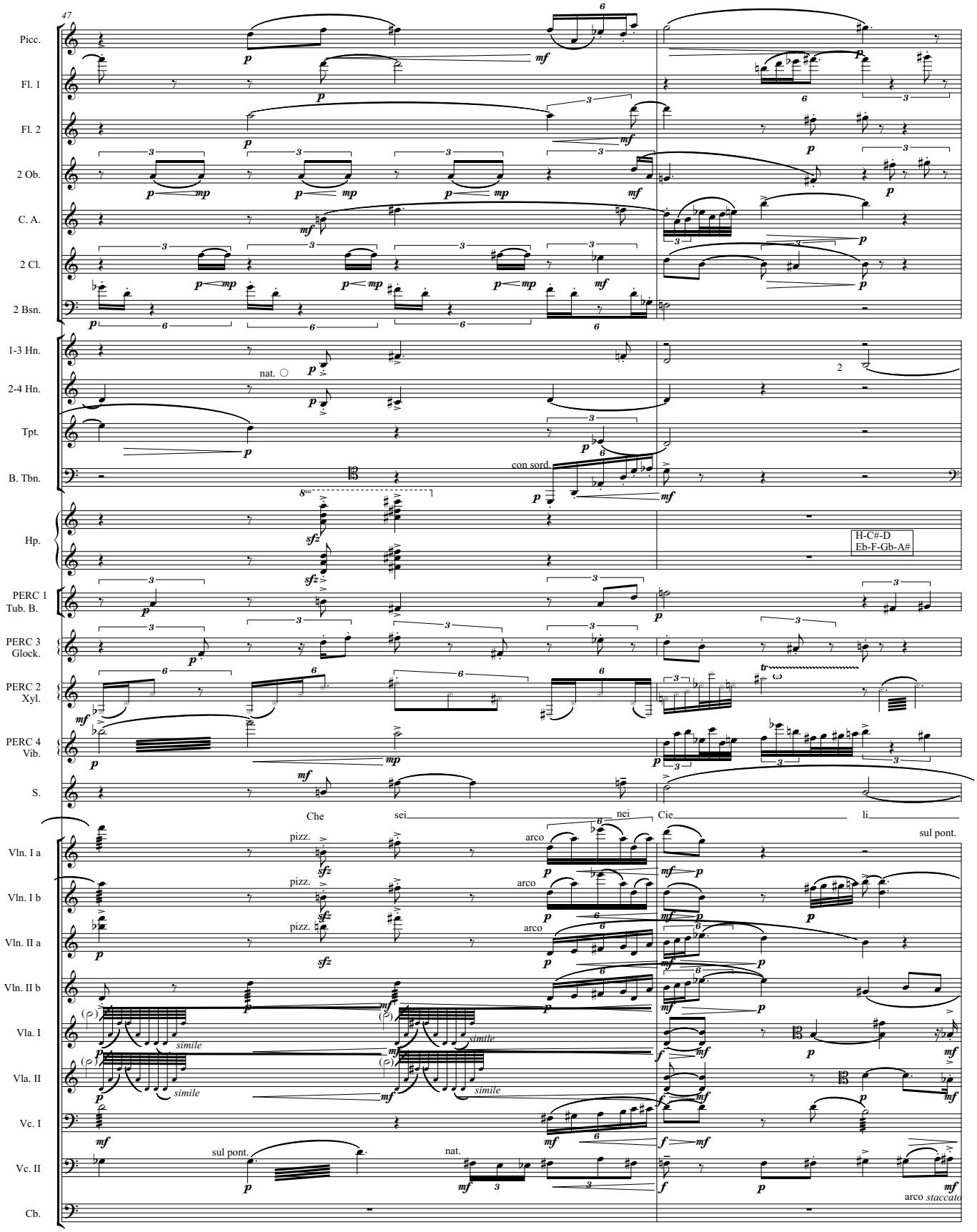
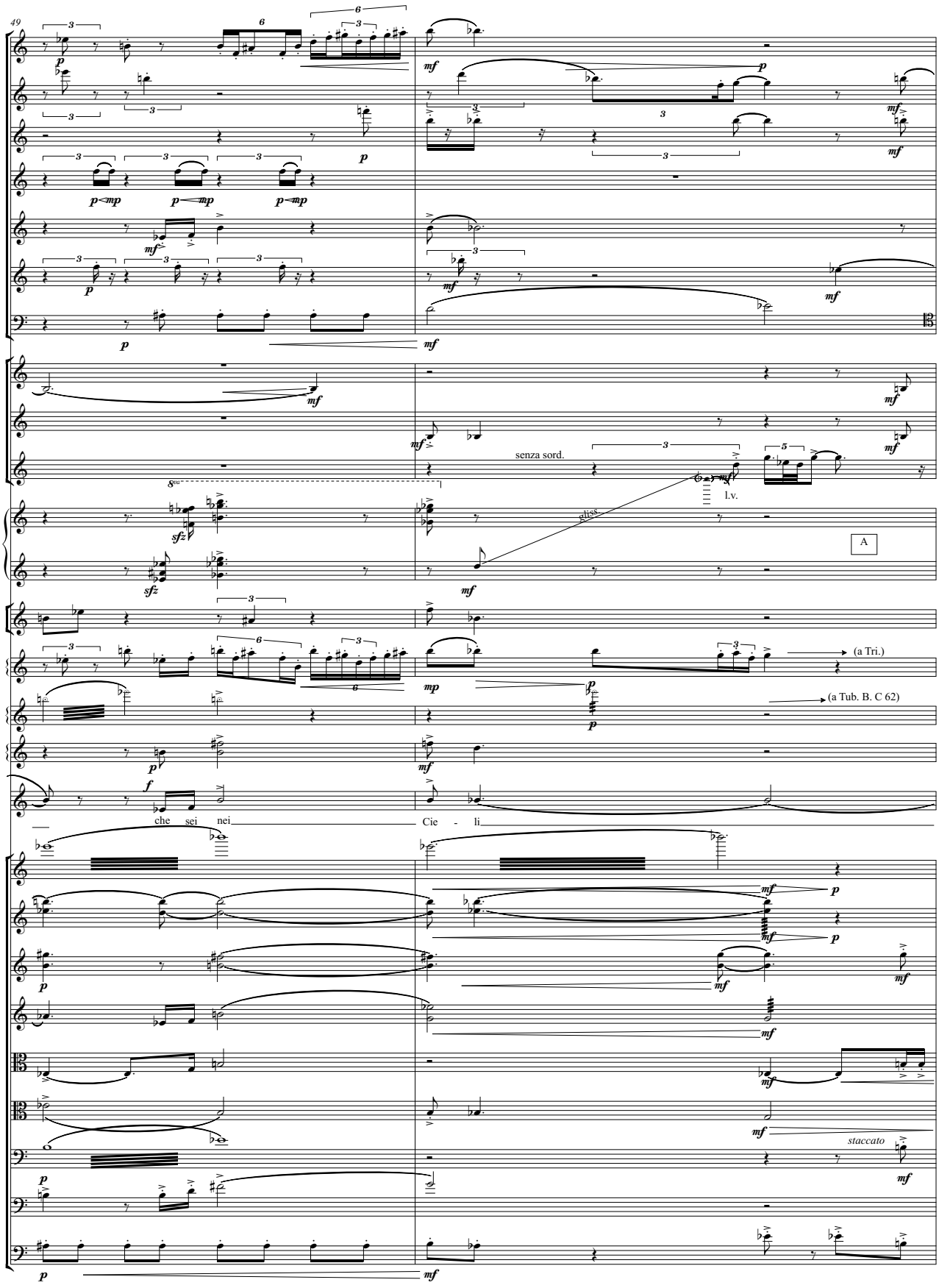
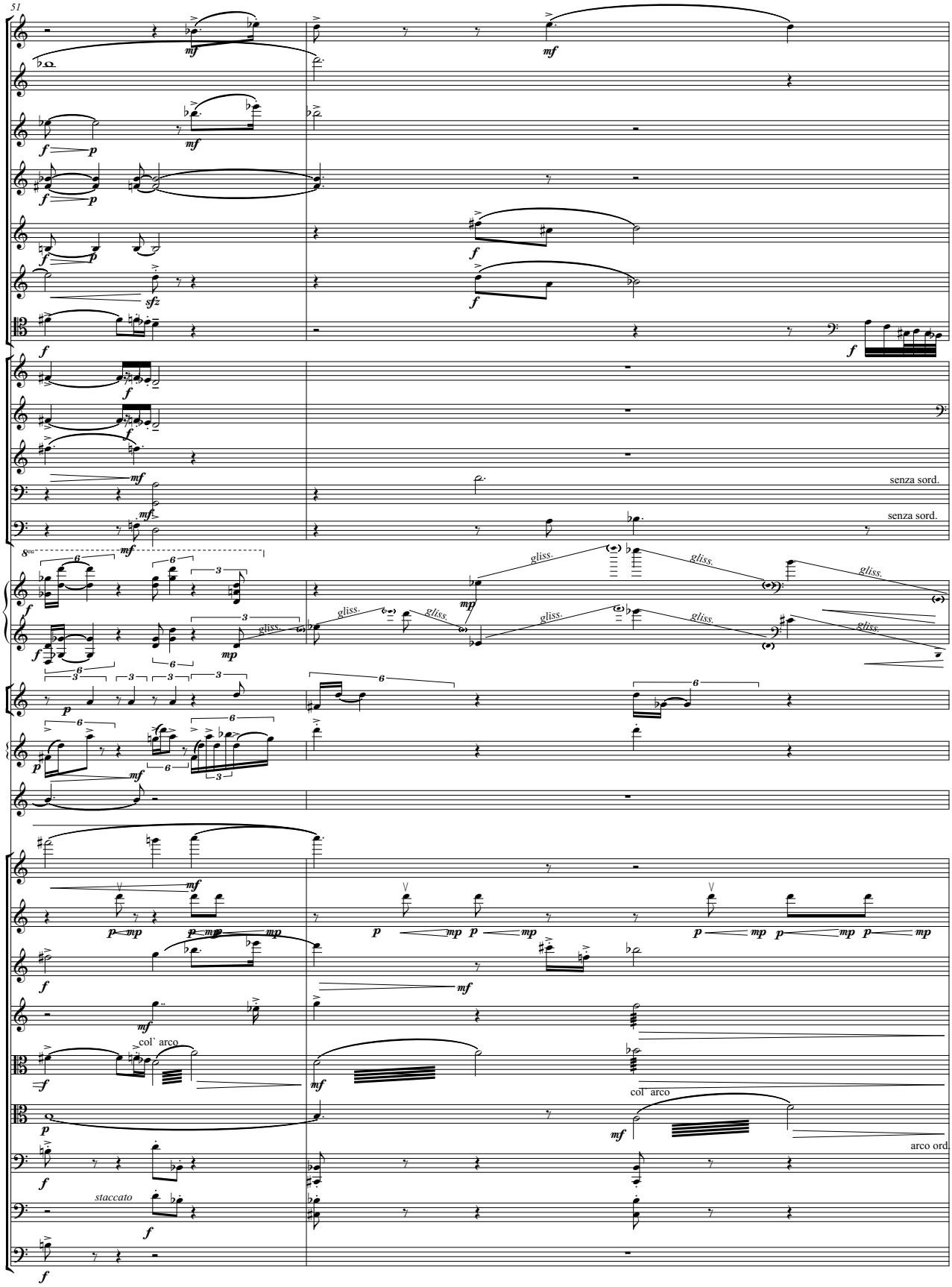
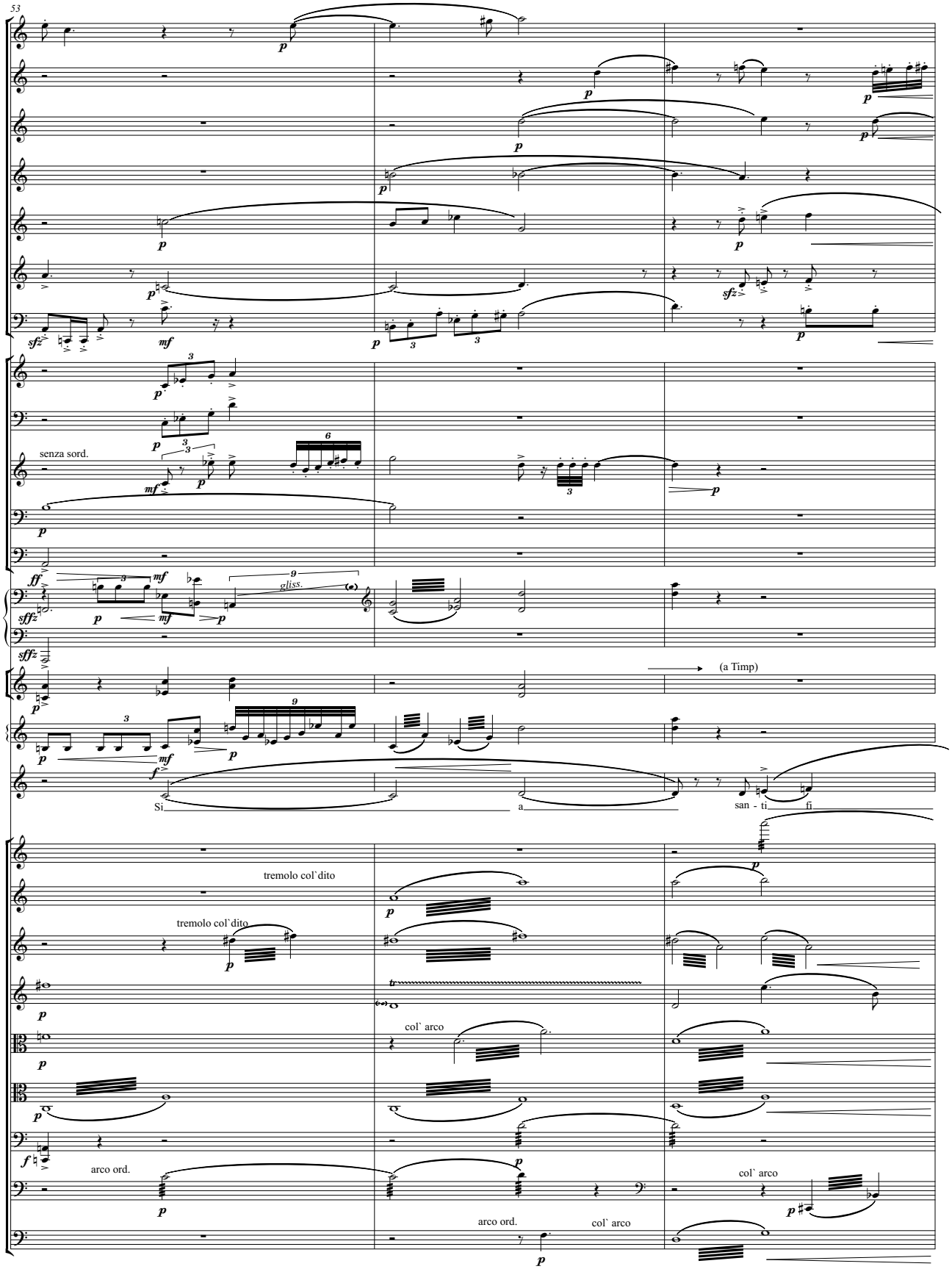
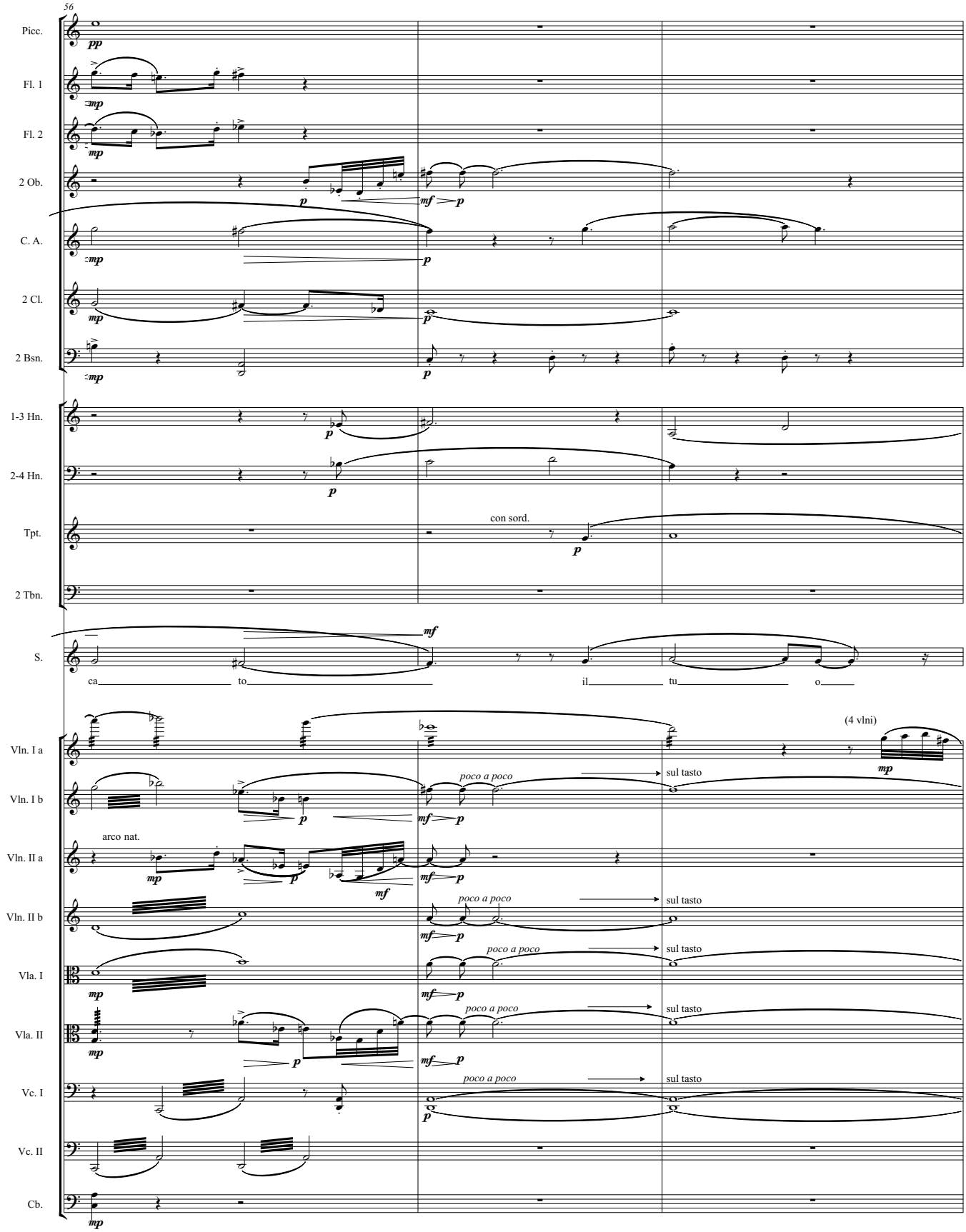
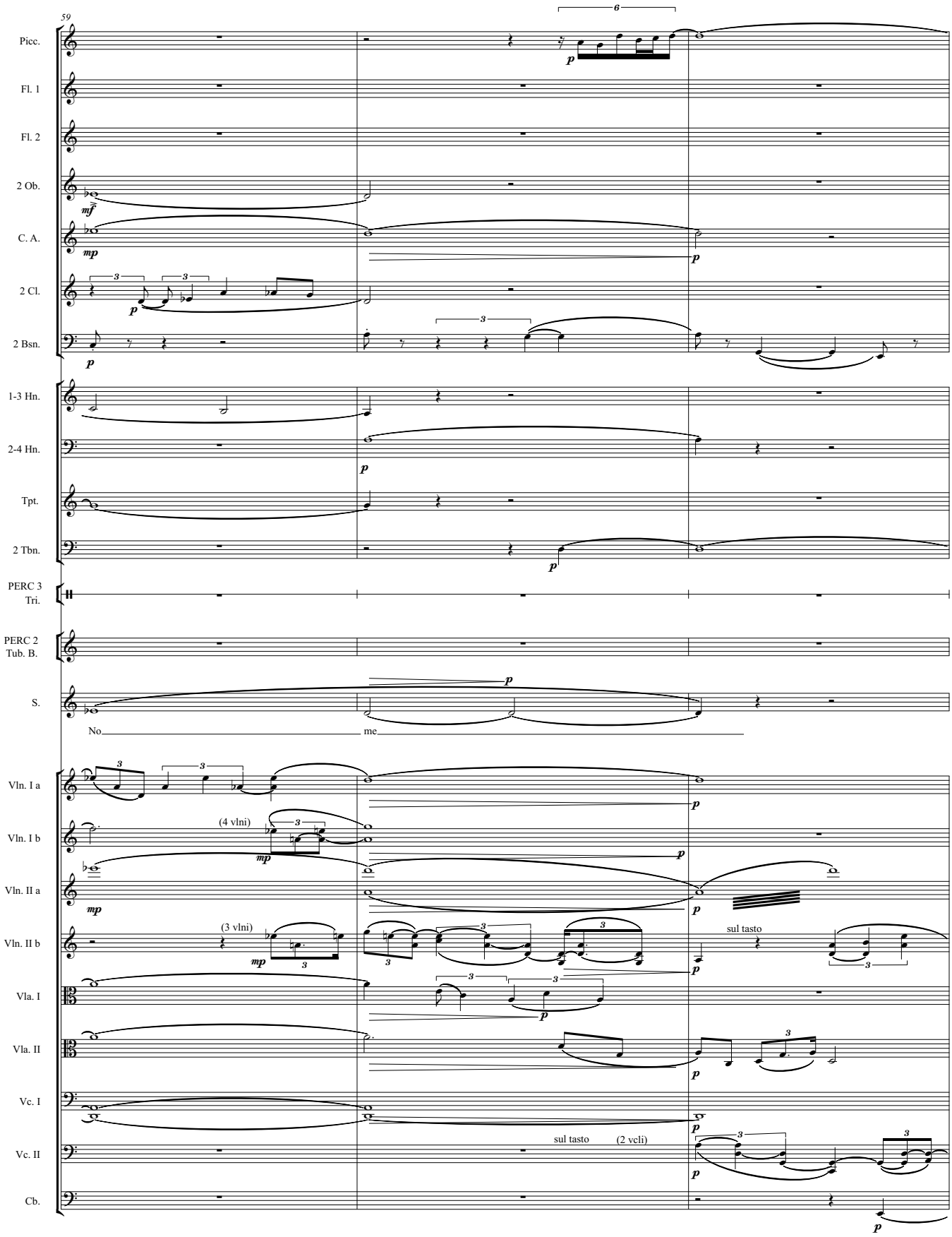
Violoncello I
sul legno del ponte tra le corde
pasar el arco sobre el puente entre las cuerdas para producir un gis sin sonidos armónicos

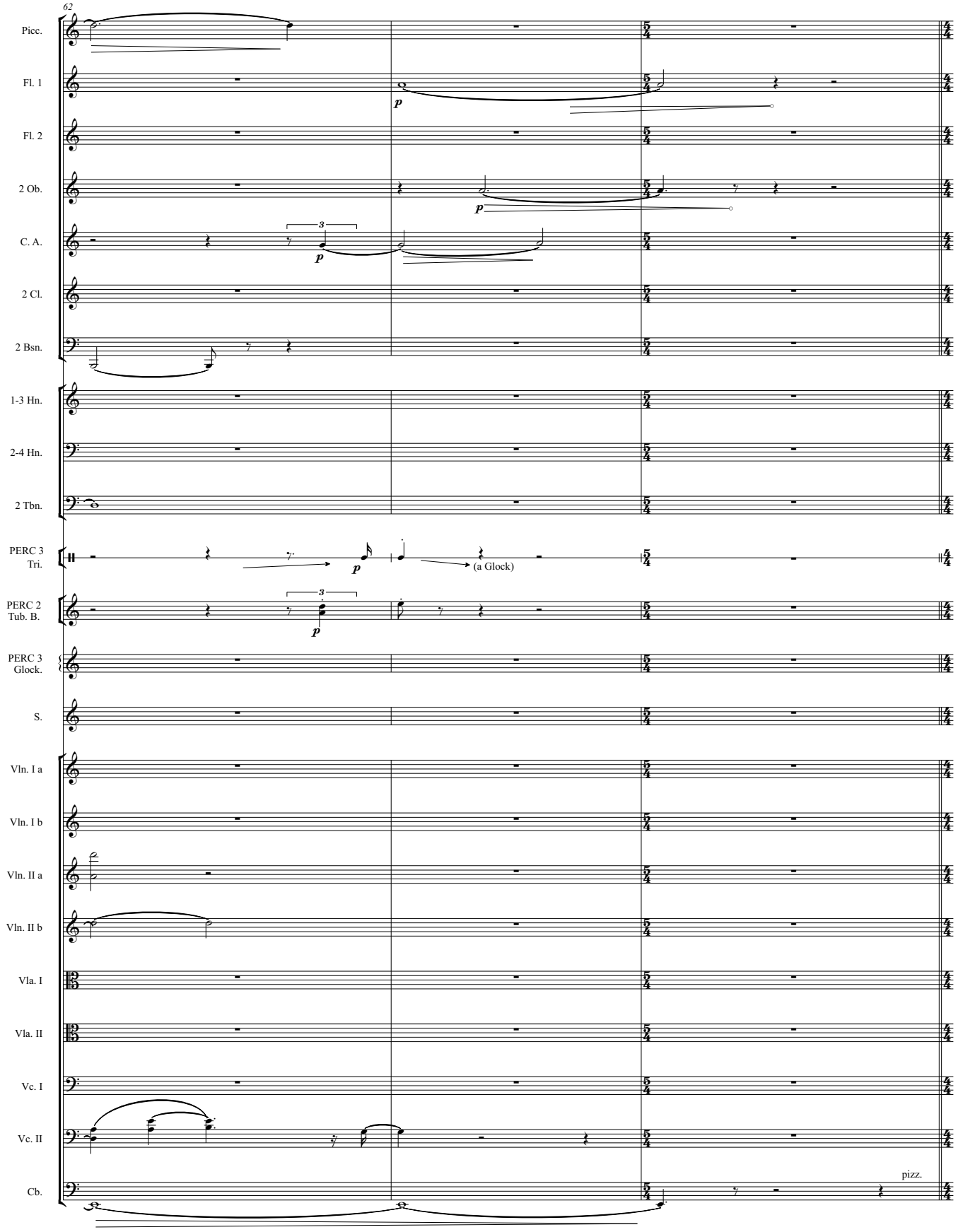
Violoncello II
sul legno del ponte tra le corde
pasar el arco sobre el puente entre las cuerdas para producir un gis sin sonidos armónicos

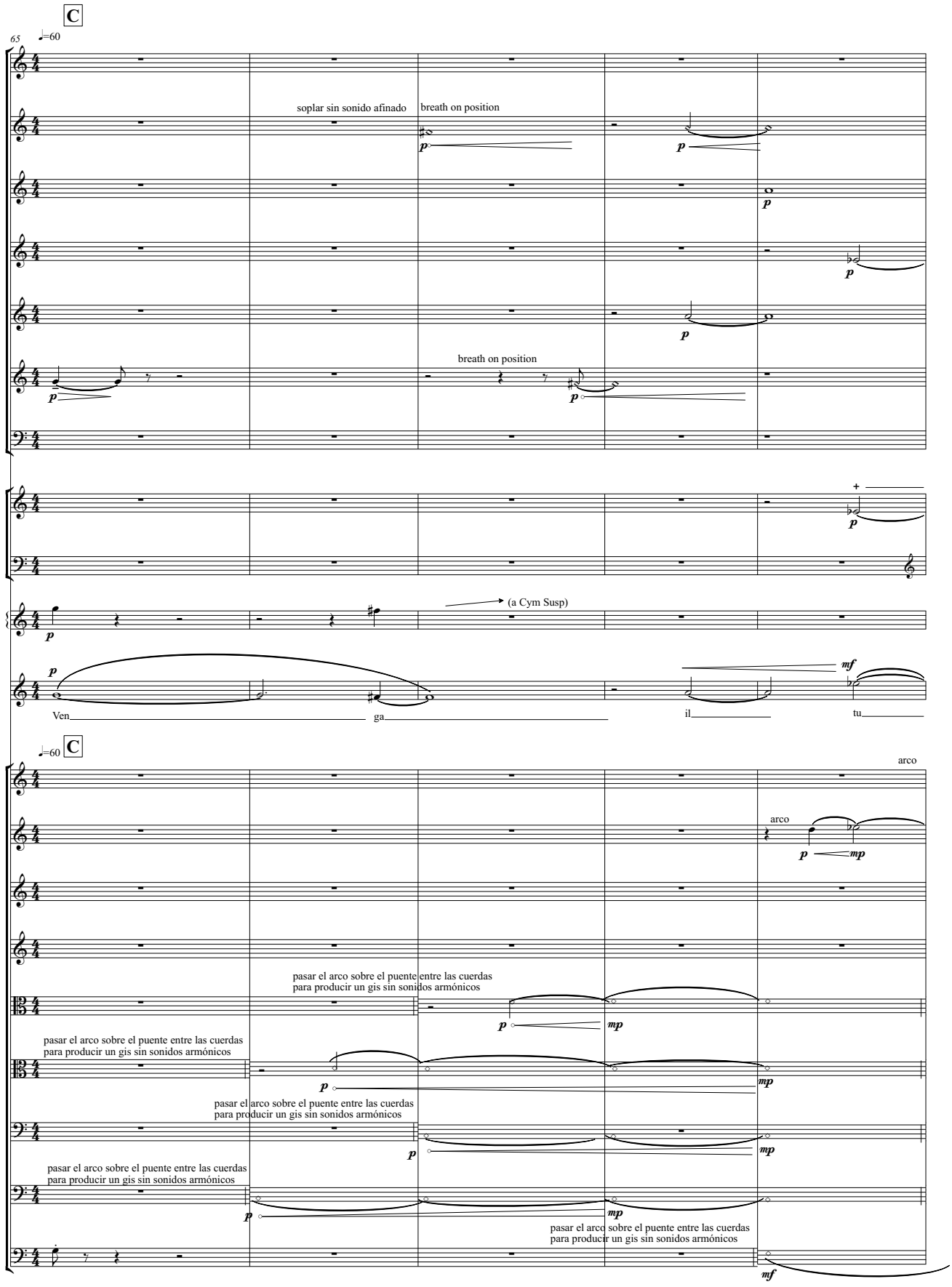
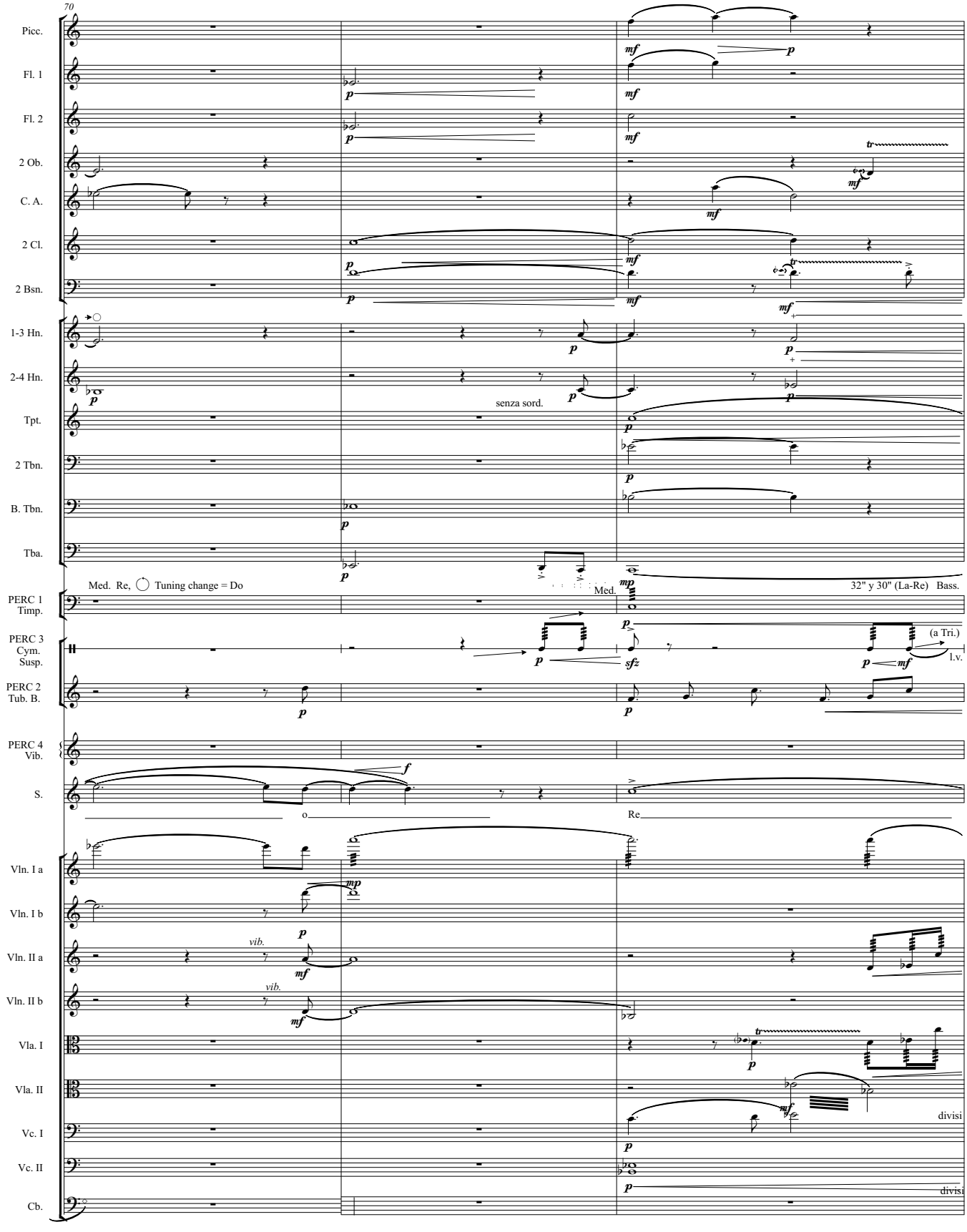
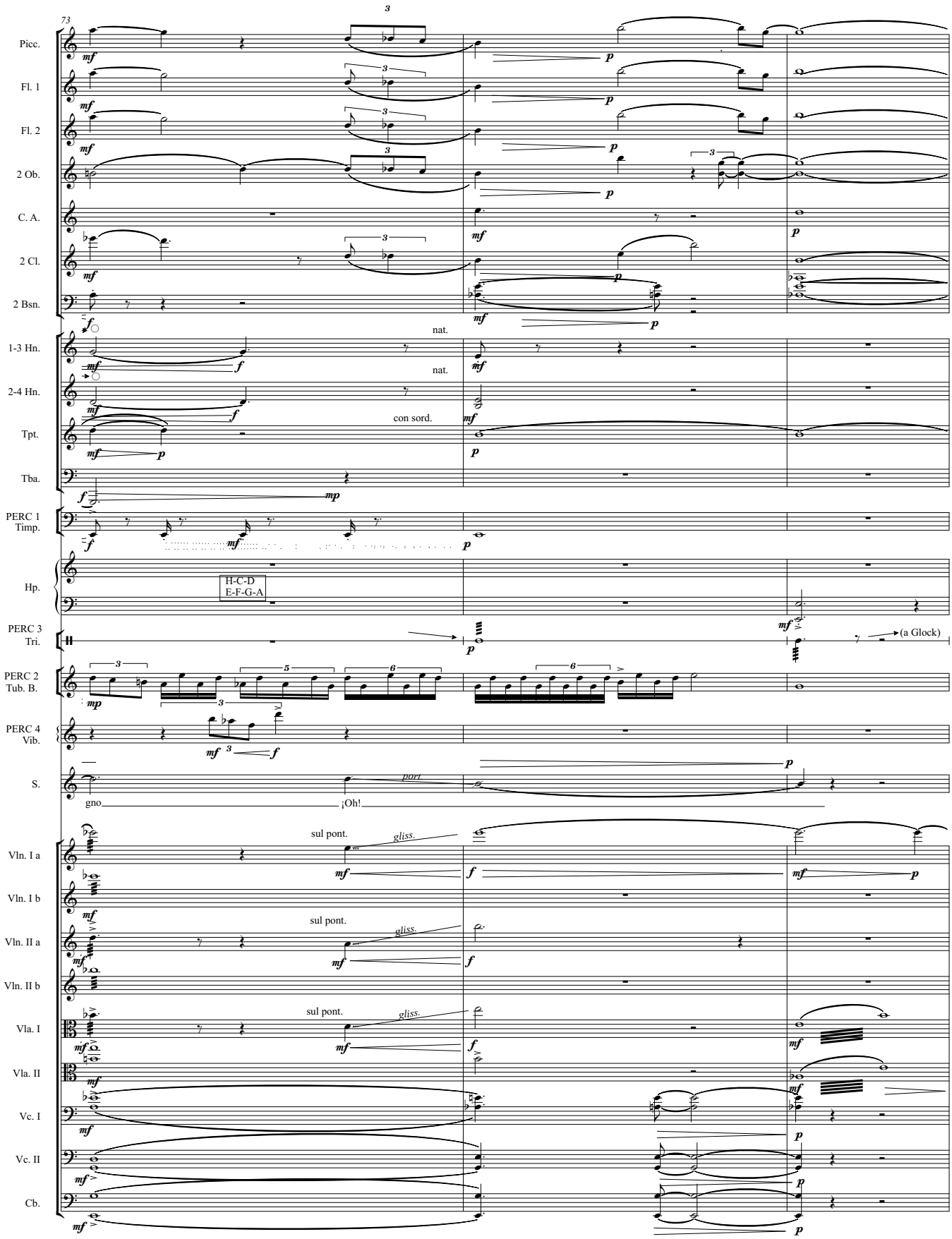
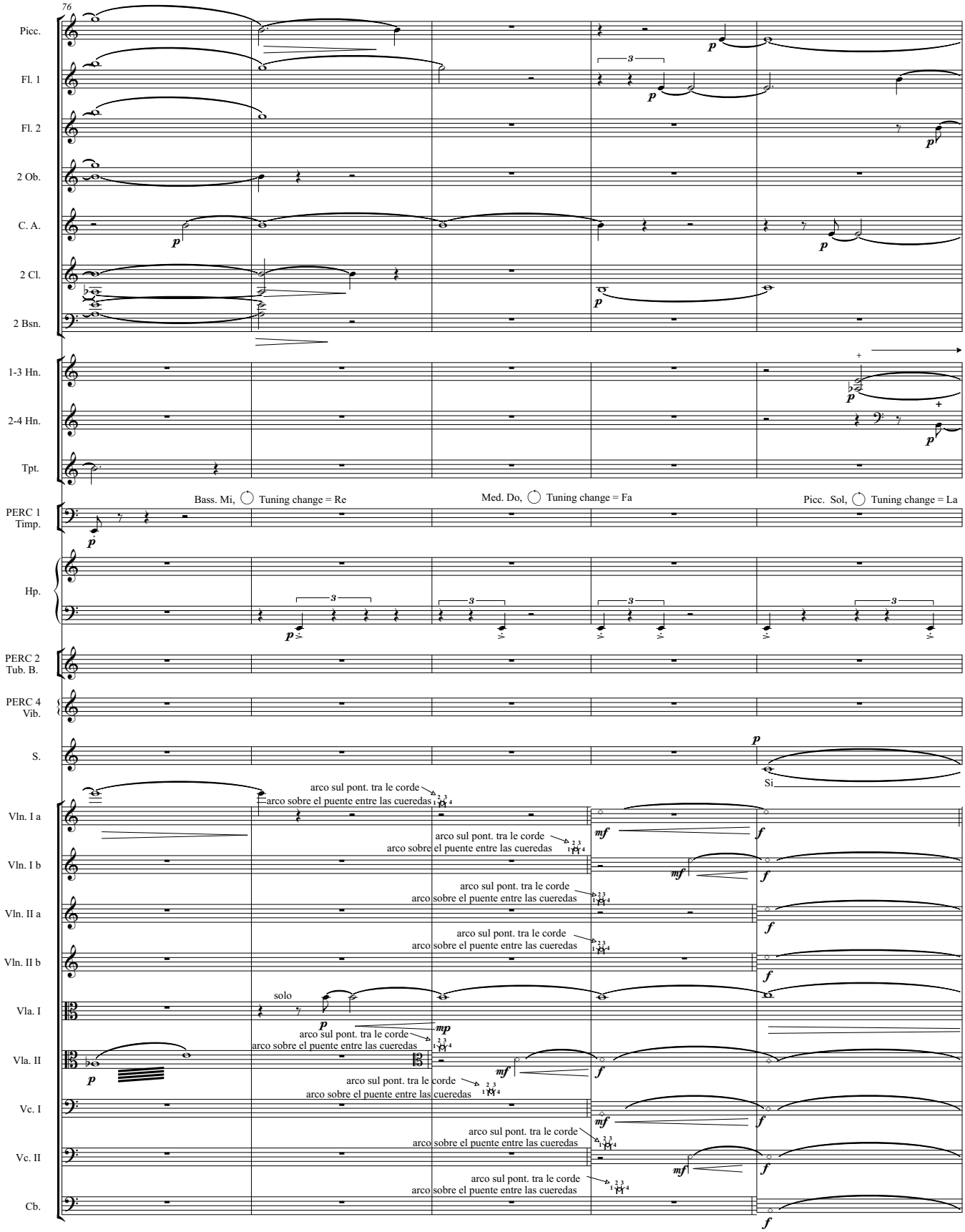
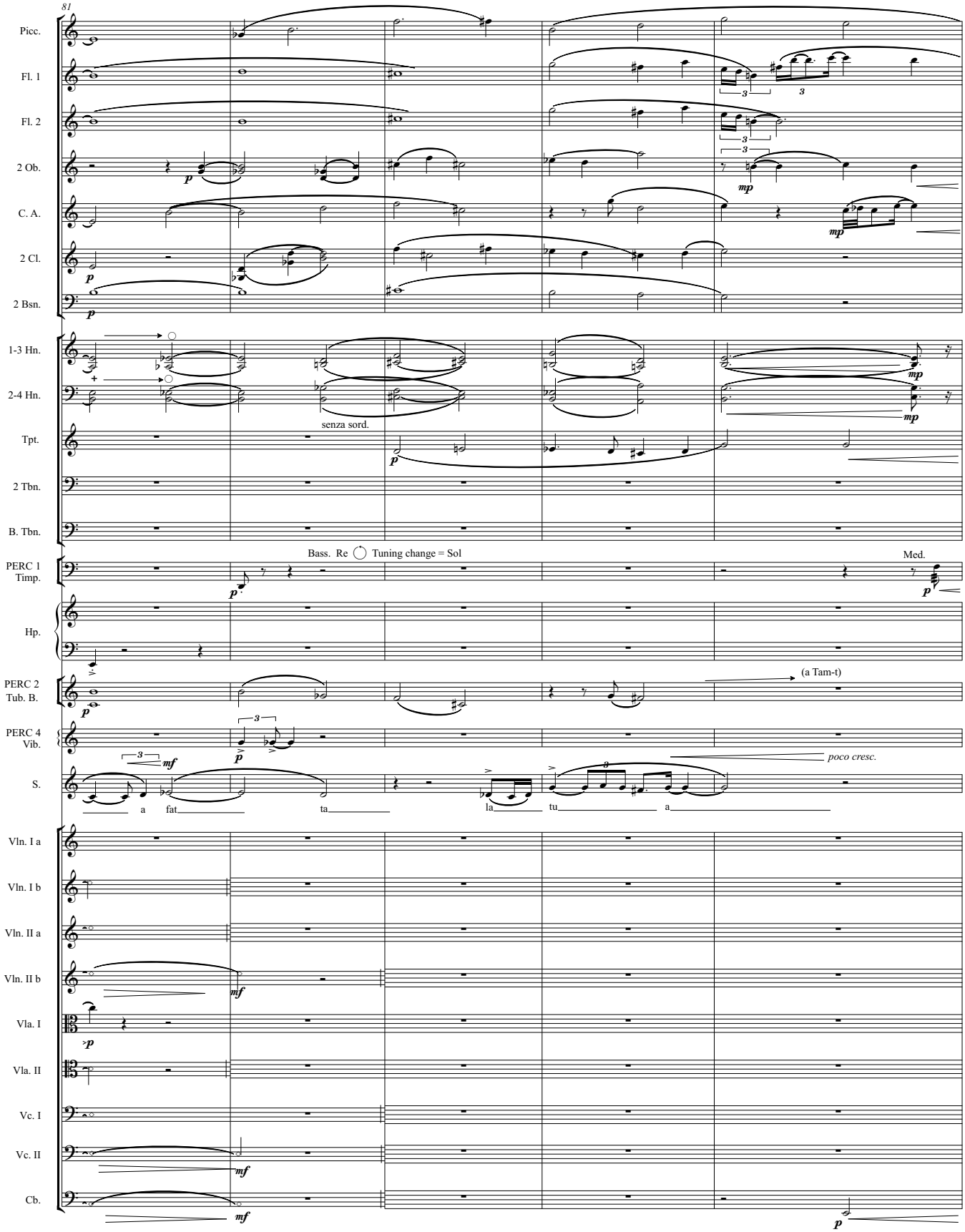
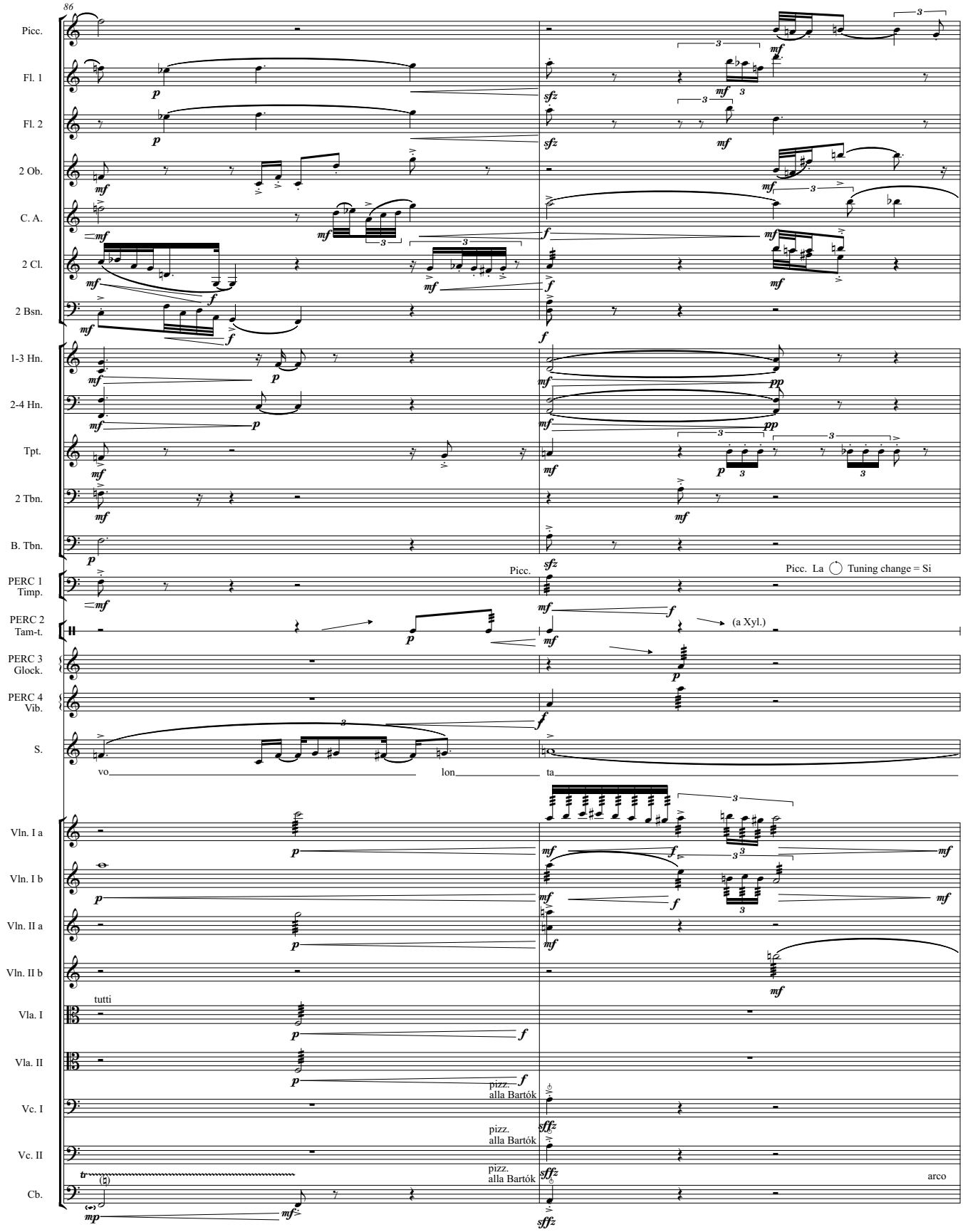
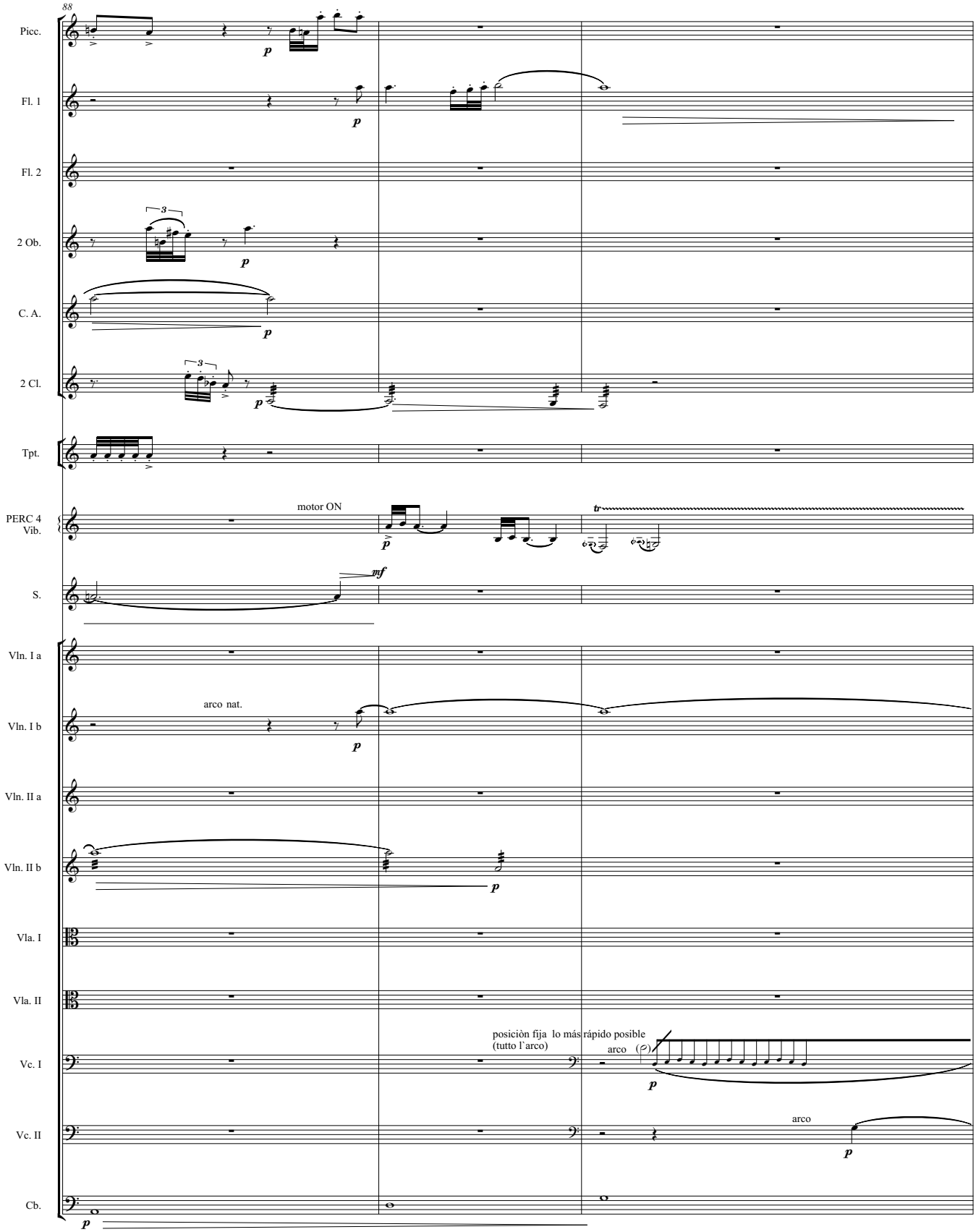
Contrabass

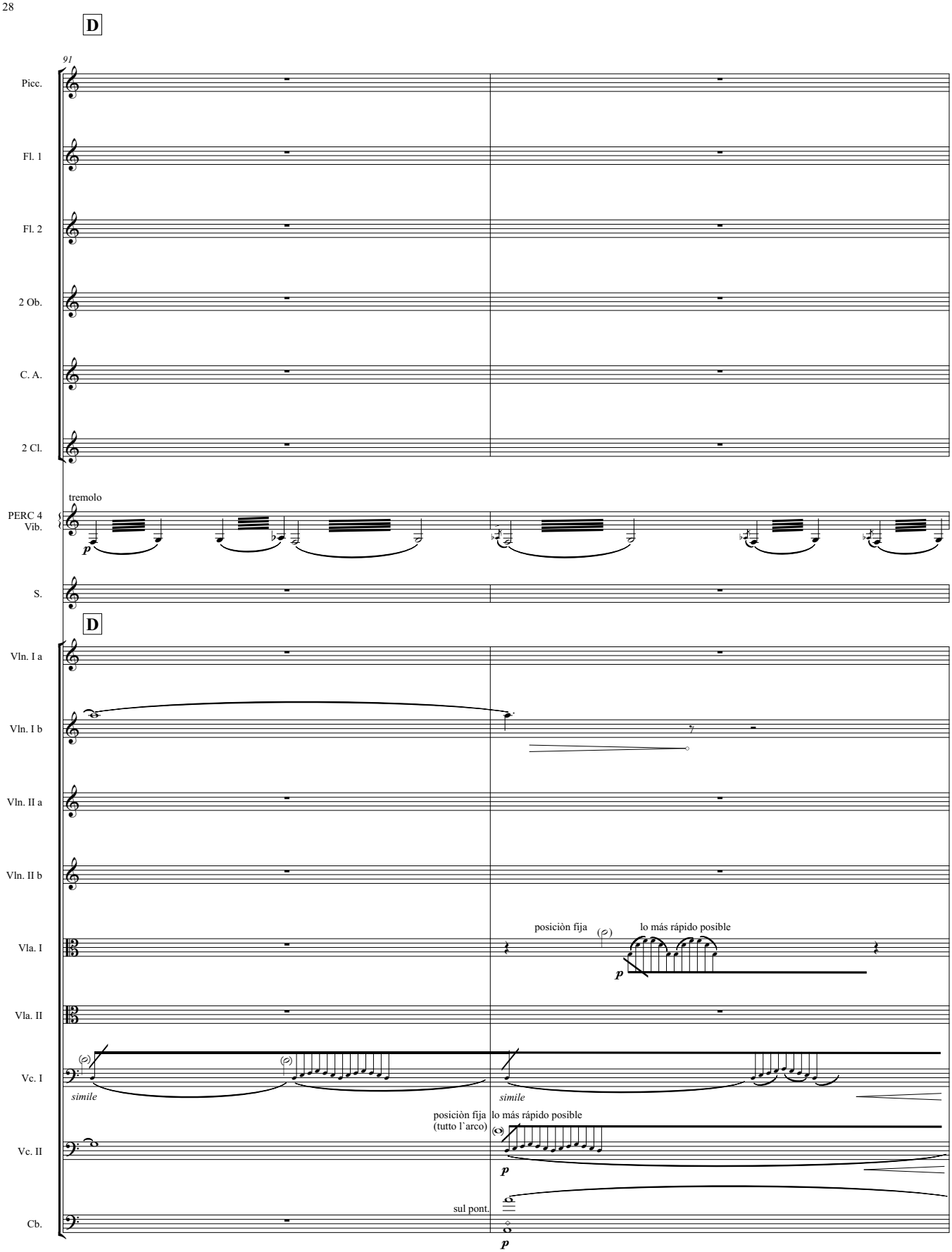

6
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
PERC 2
Cym.
Susp.
PERC 3
Glock.
PERC 4
Vib.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
I
p
mp
tapar el pabellón - Cerrado +
liberar el pabellón- Abierto ○
tr
l.v.
solo
legato sempre
tutti
pizz.

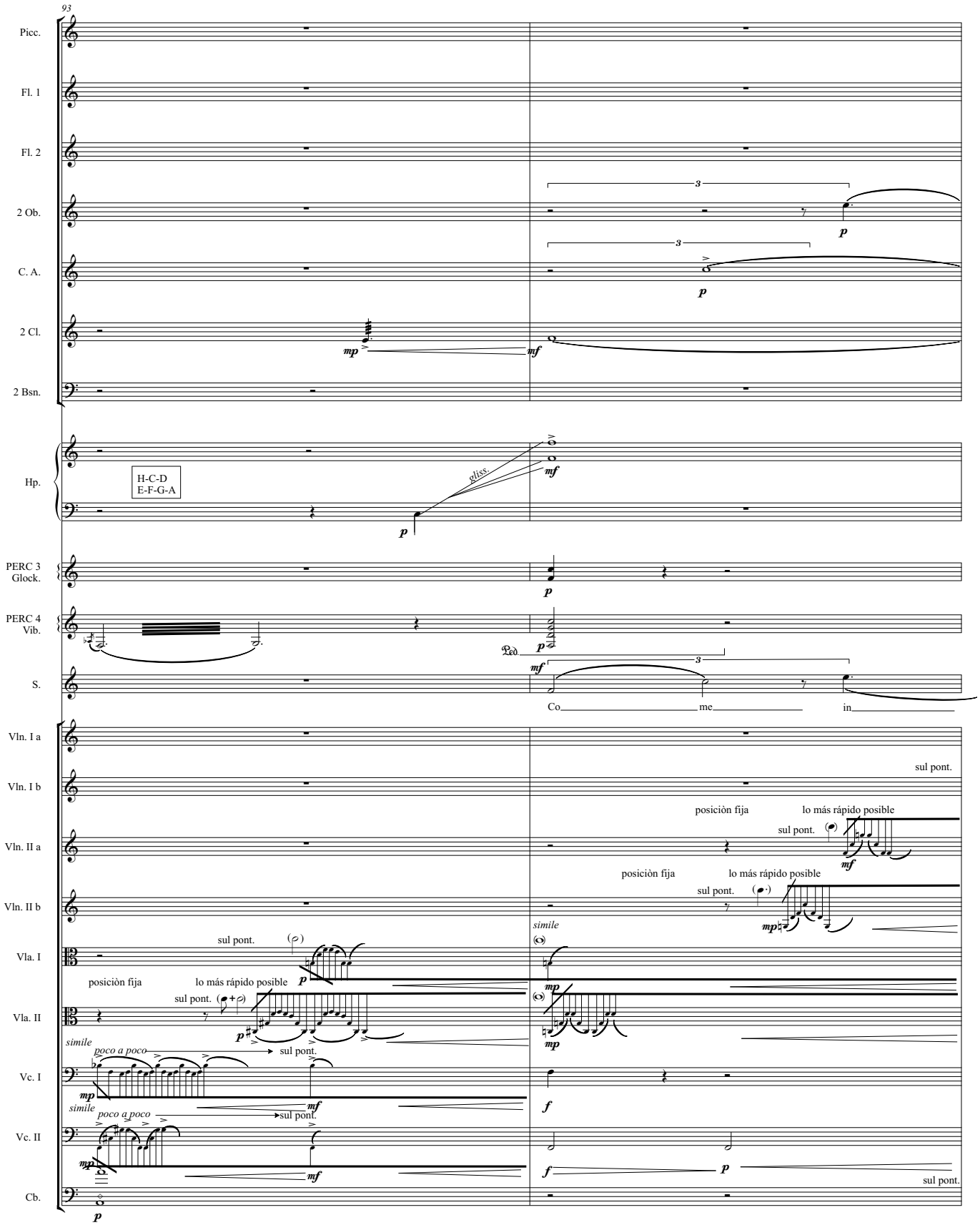
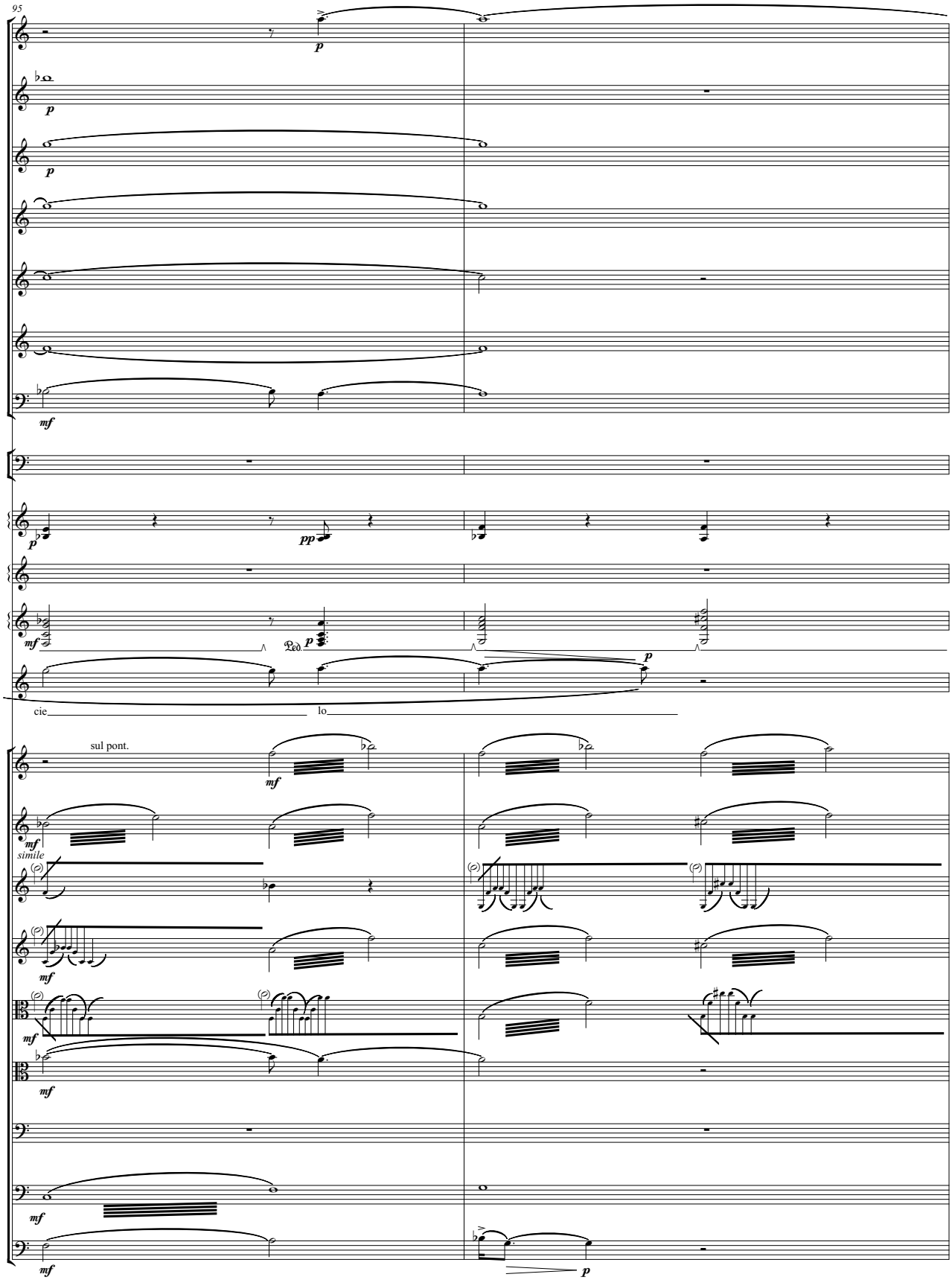
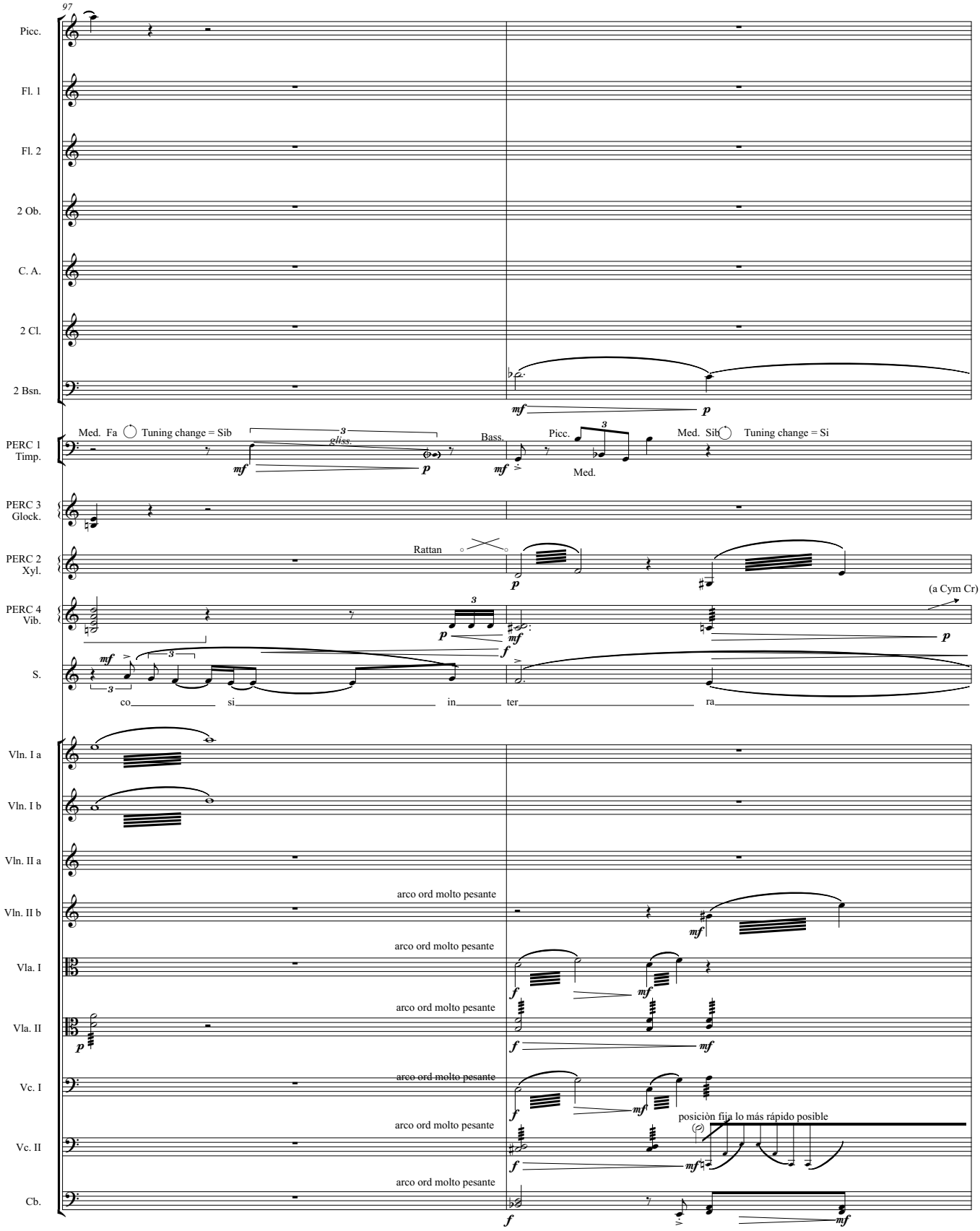
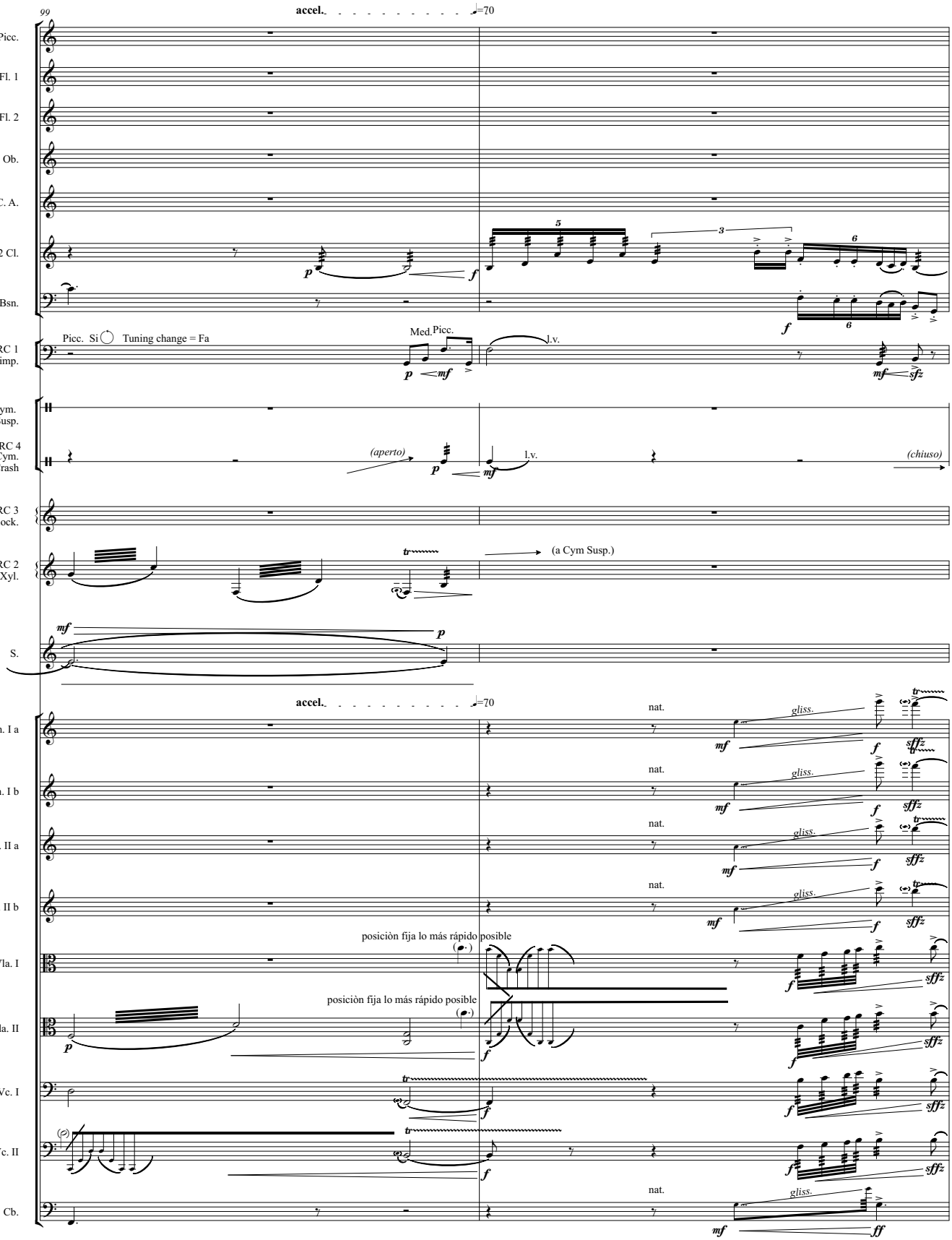
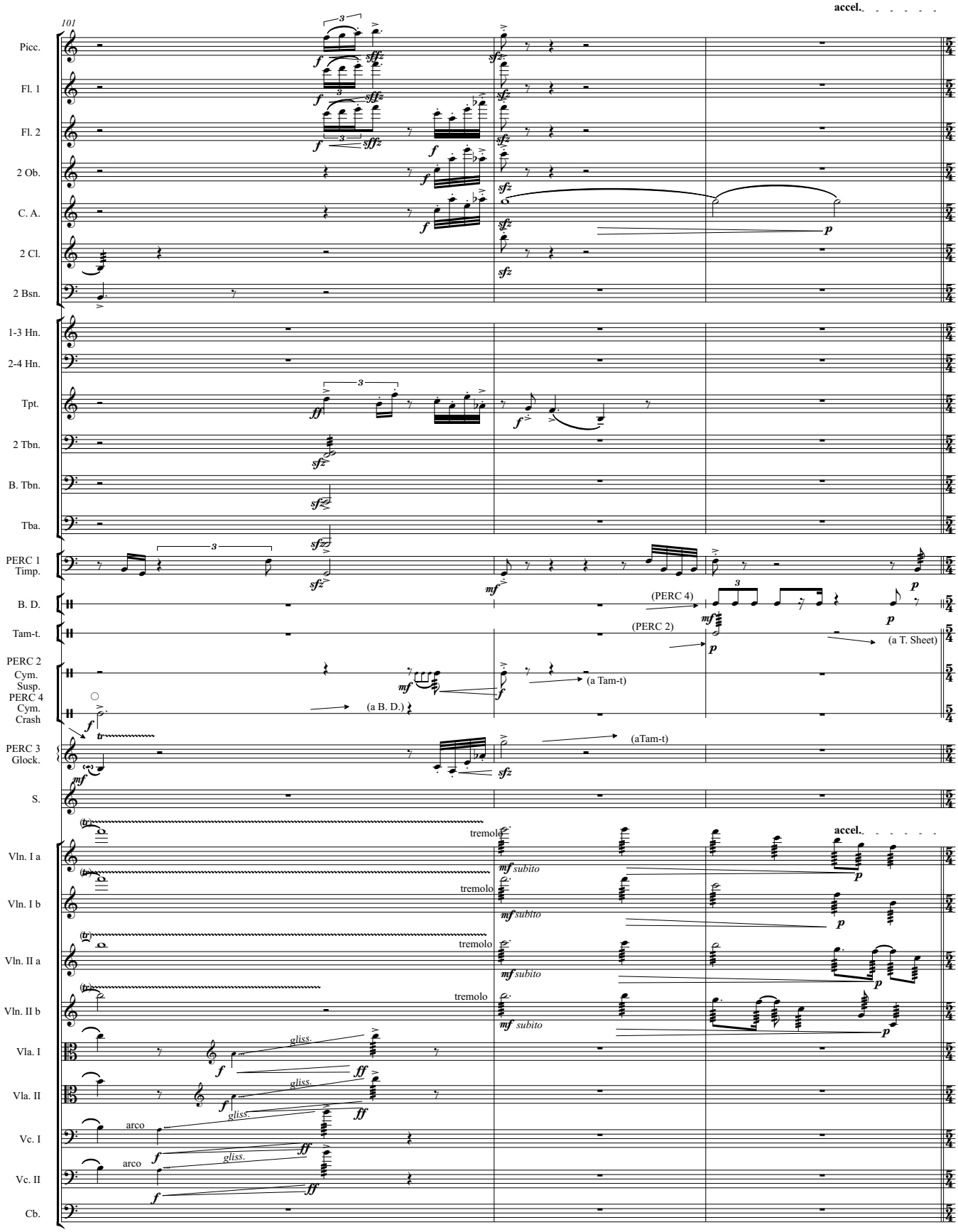
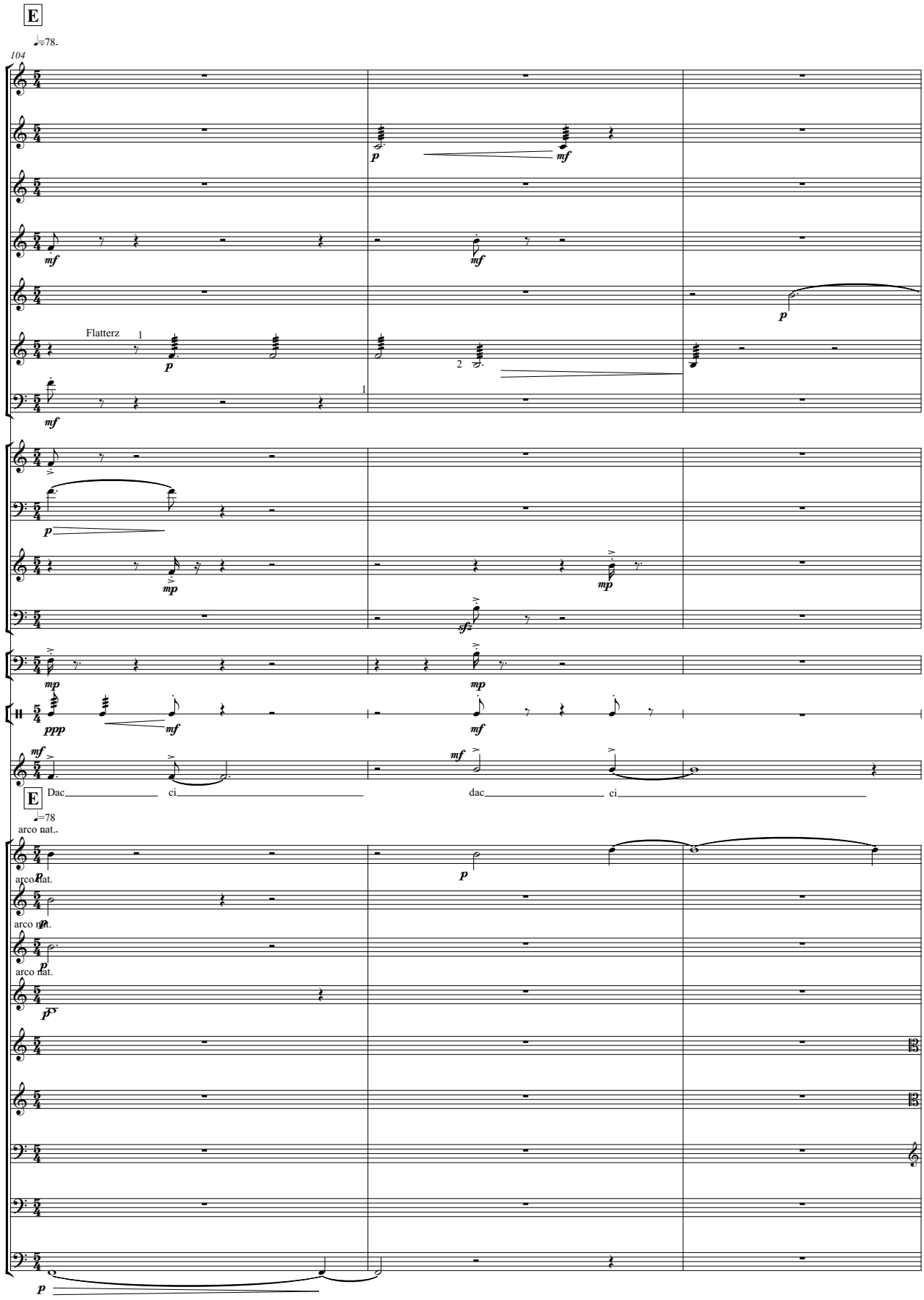
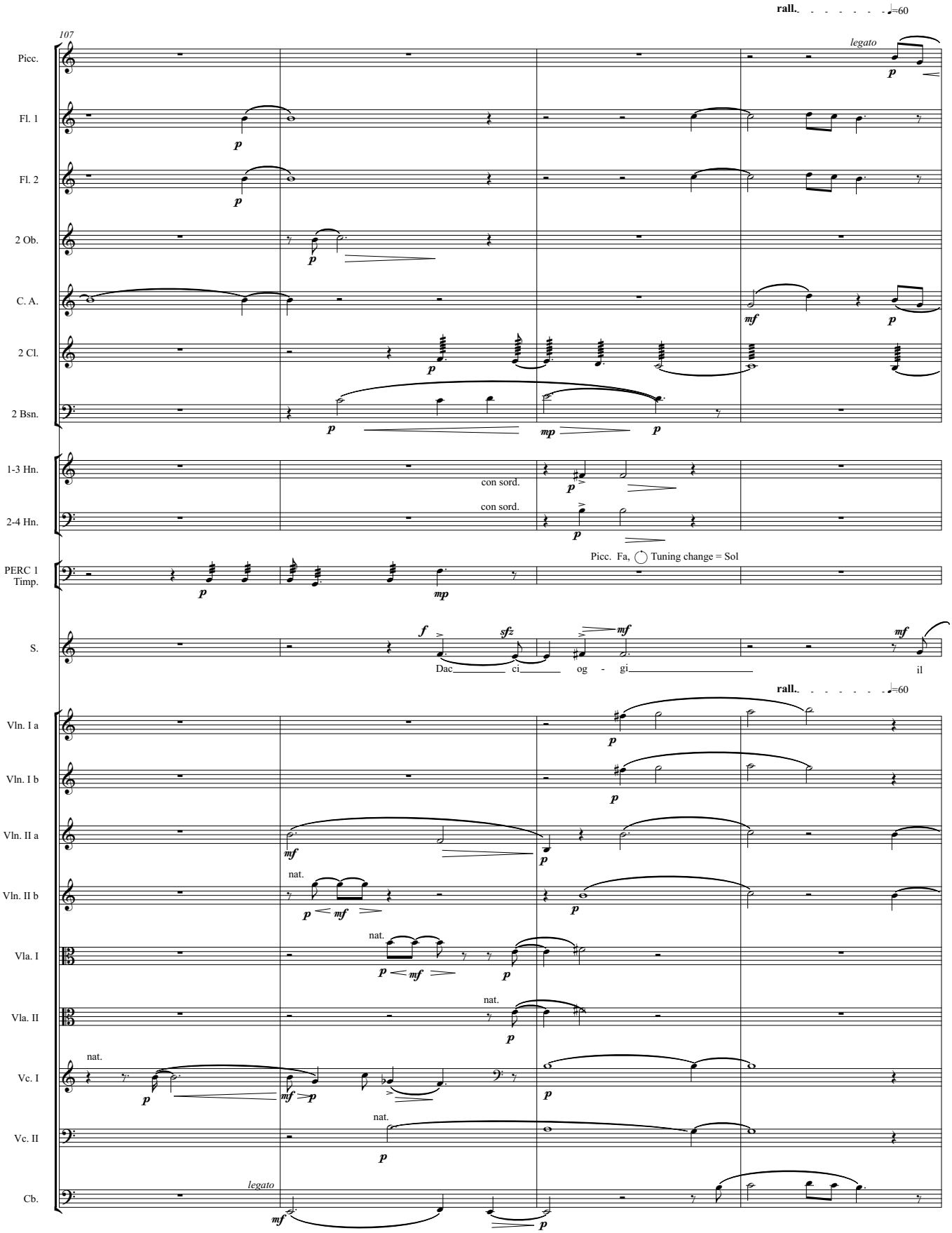
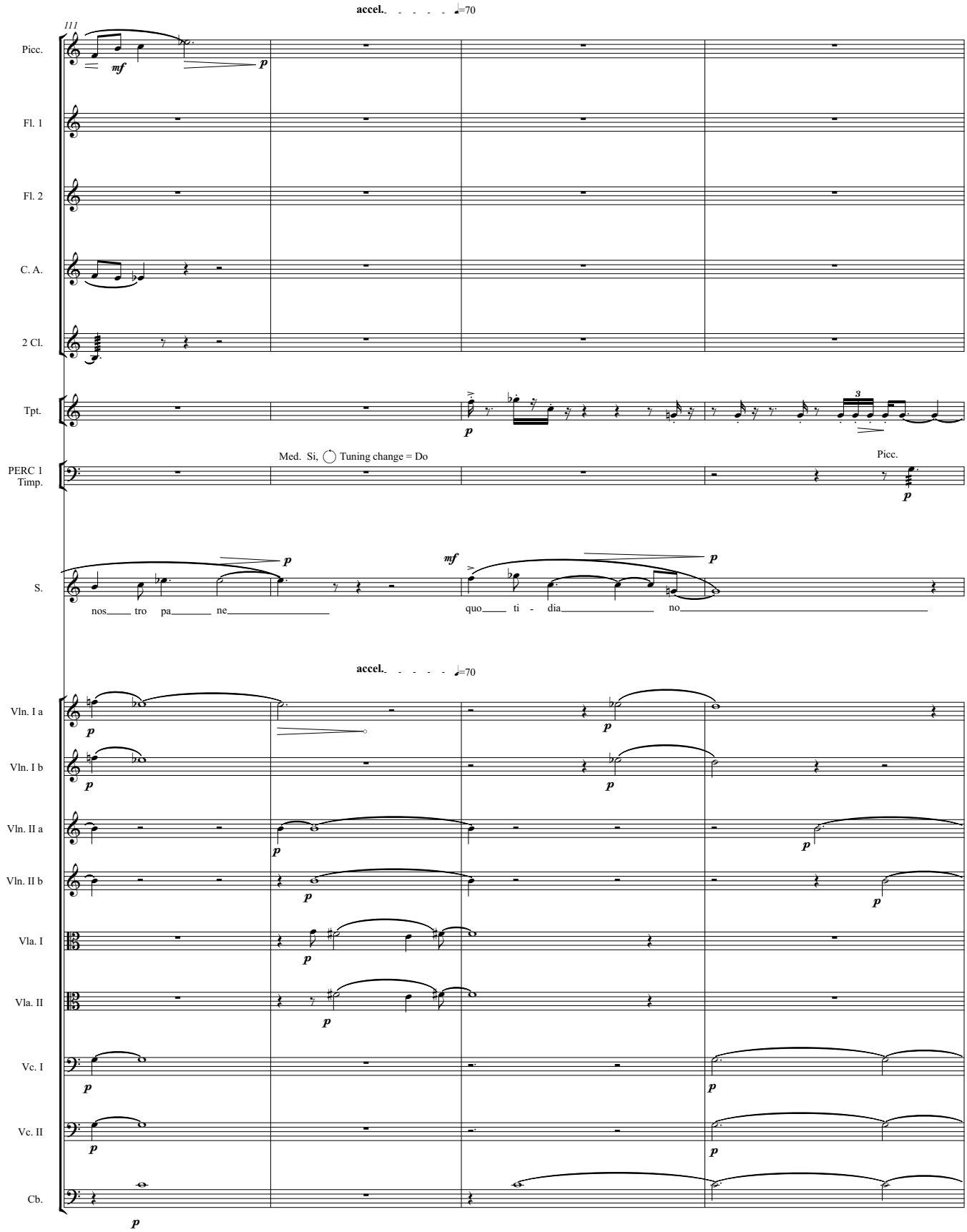
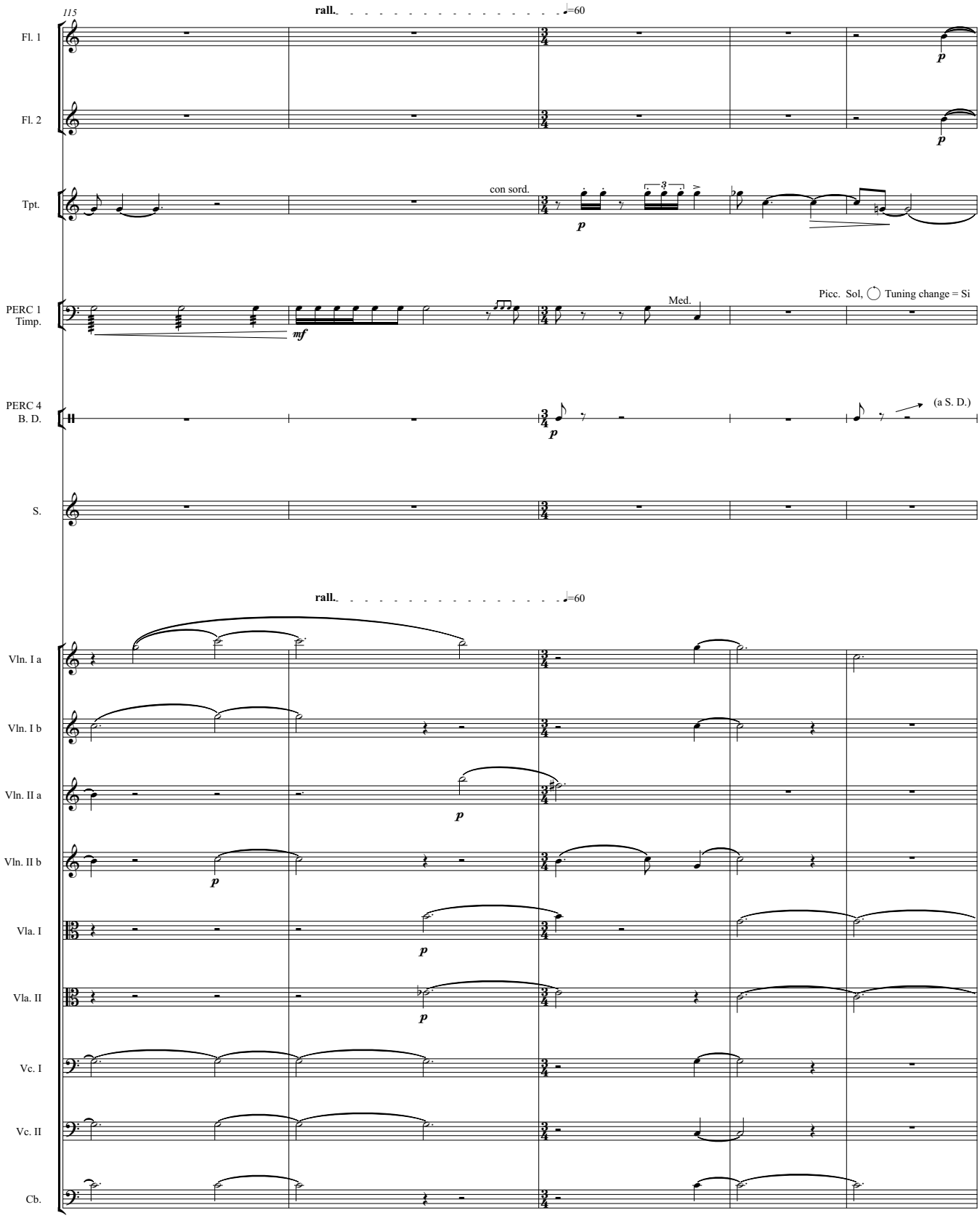
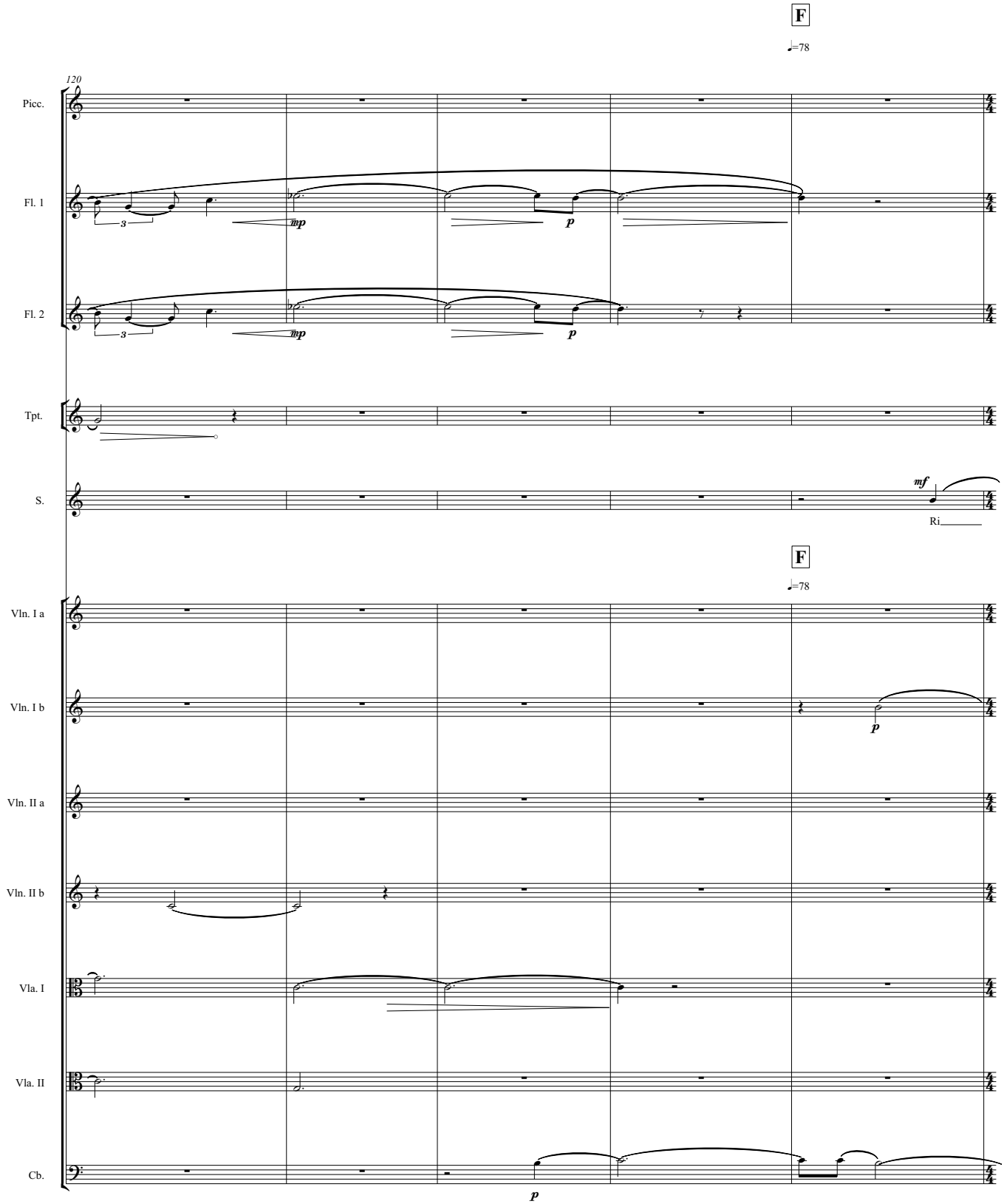
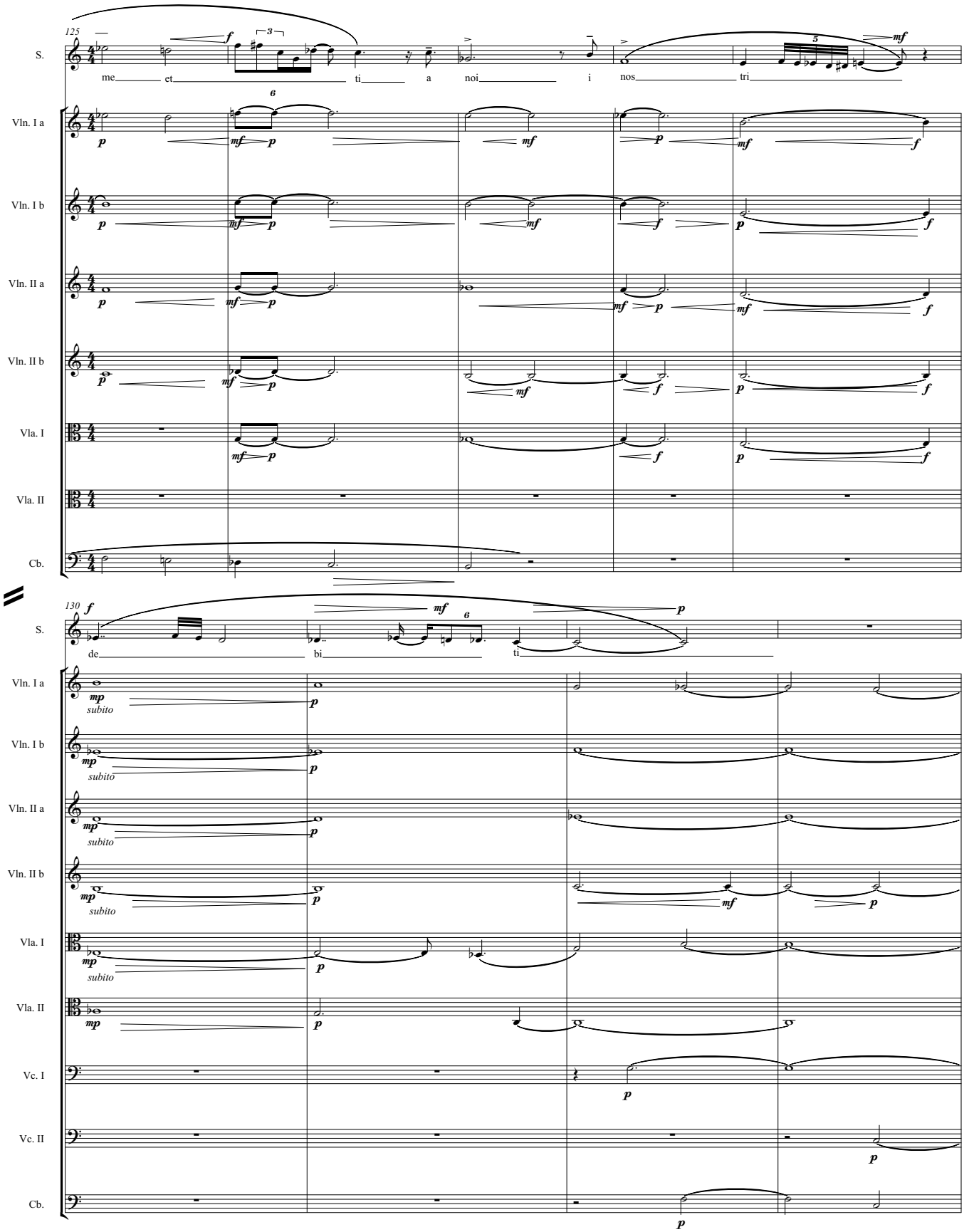
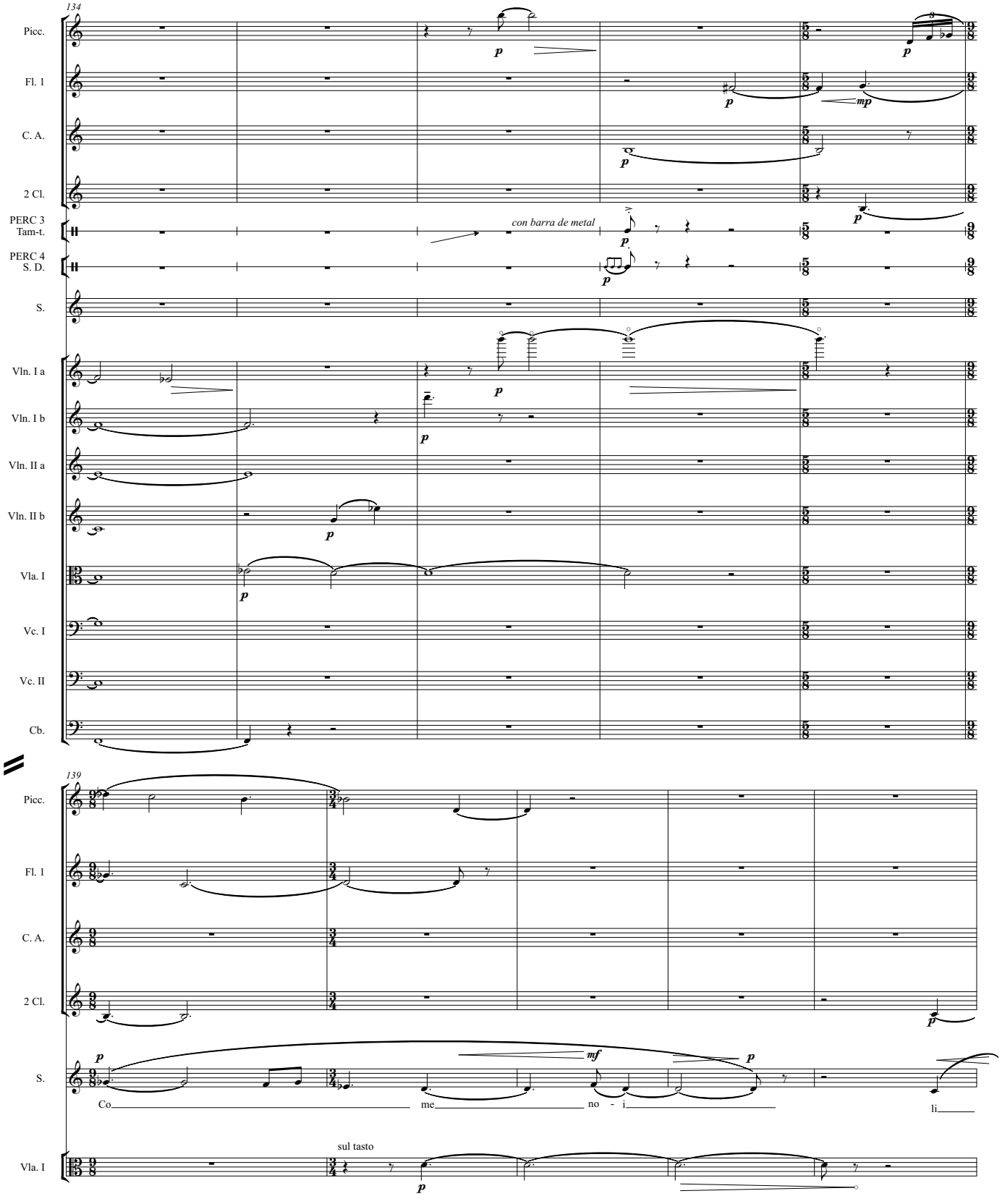

11
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
PERC 2
Cym.
Susp.
PERC 3
Glock.
PERC 4
Vib.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
a 2
I
II +
metal Straight mute
con sord.
(a Tam-t.)
solo
tutti pizz.
molto vibrato
pizz.

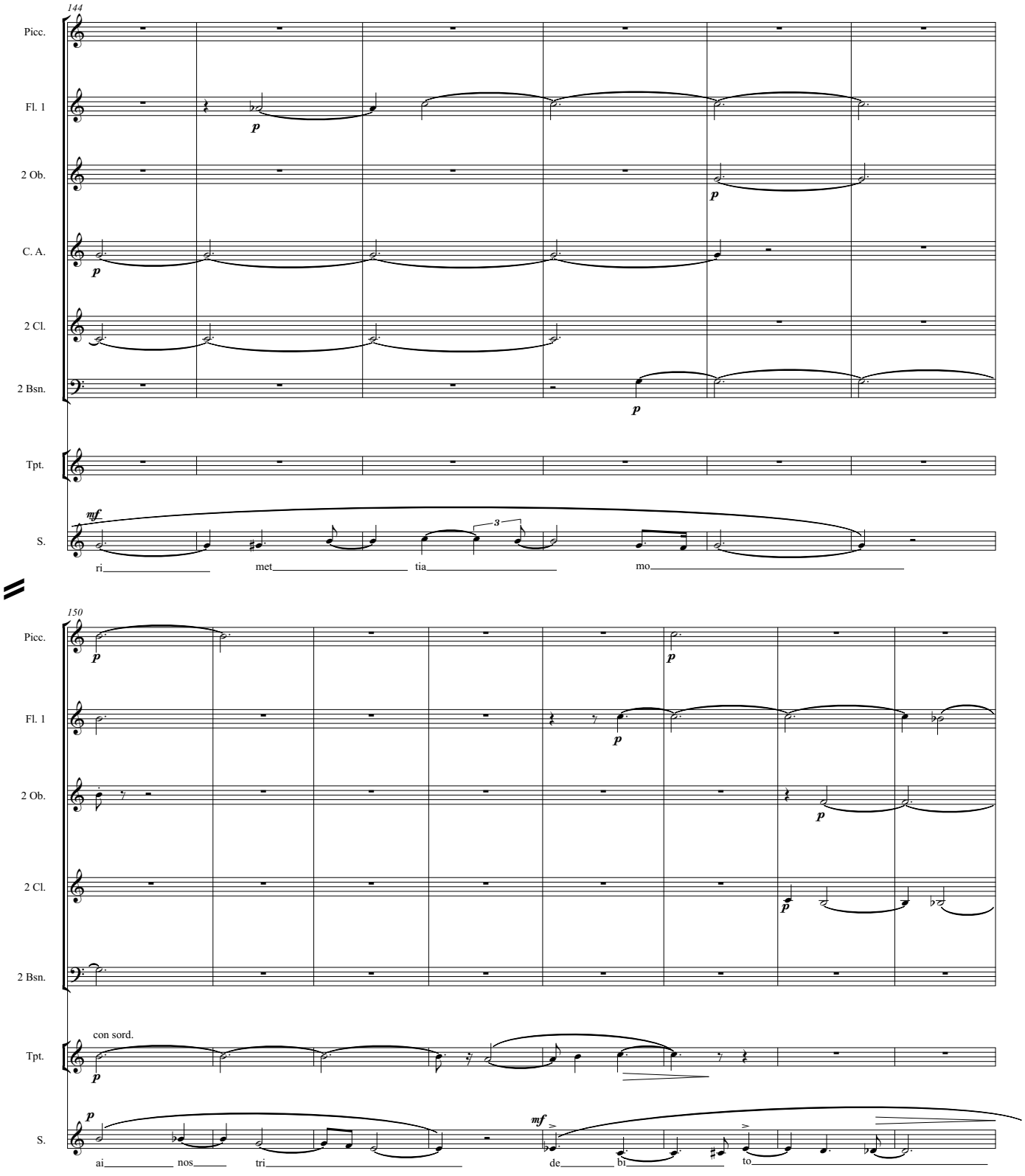
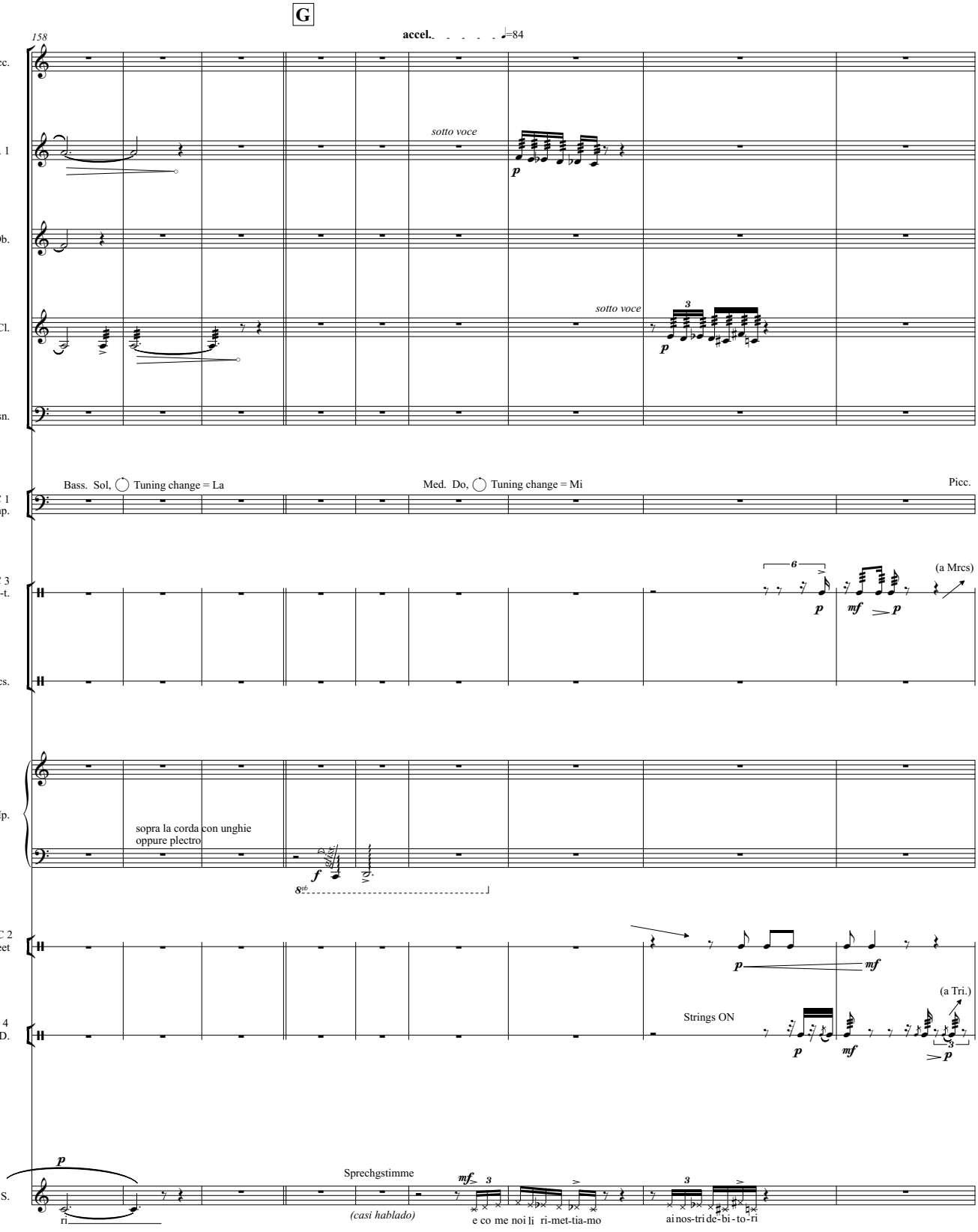
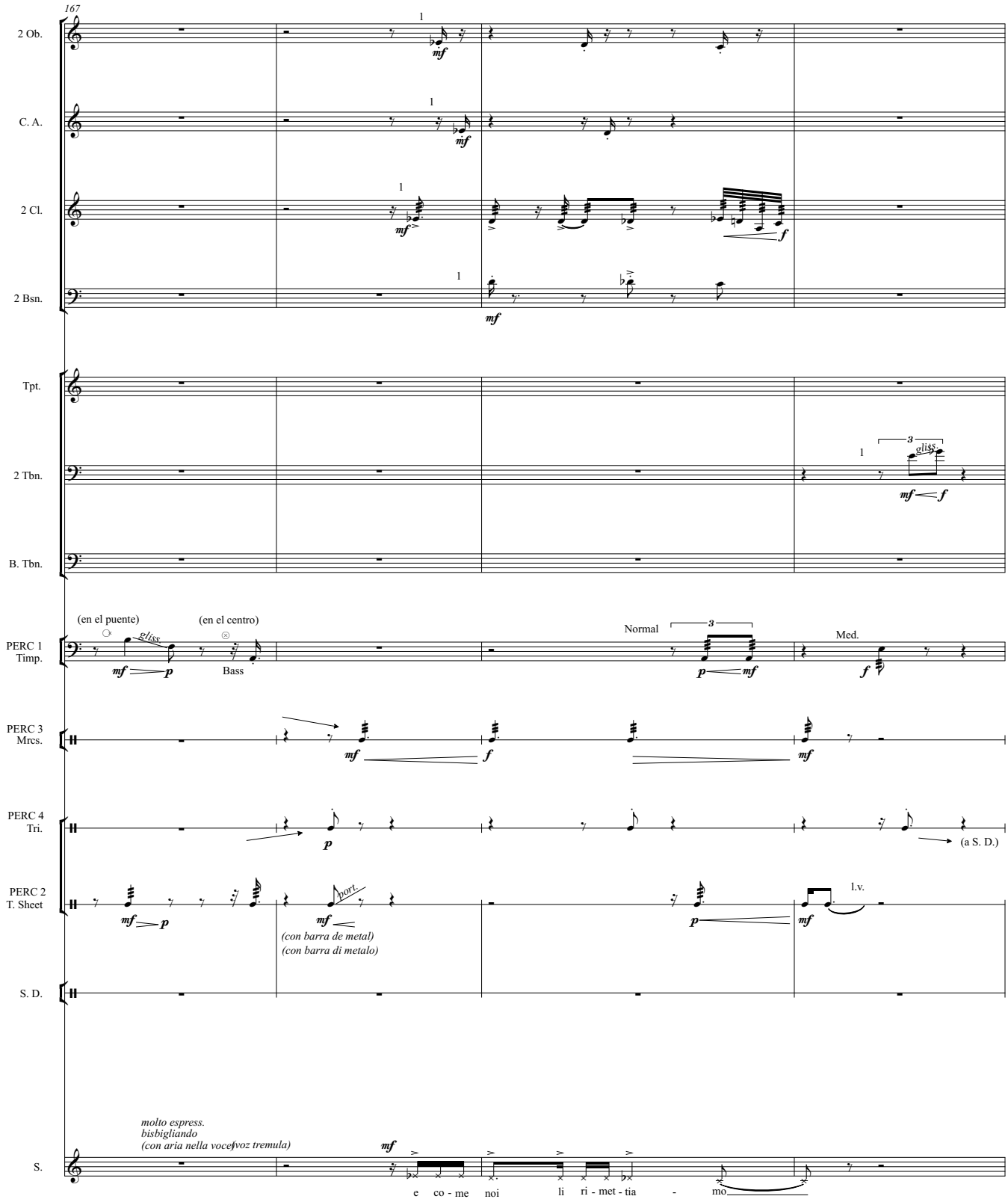
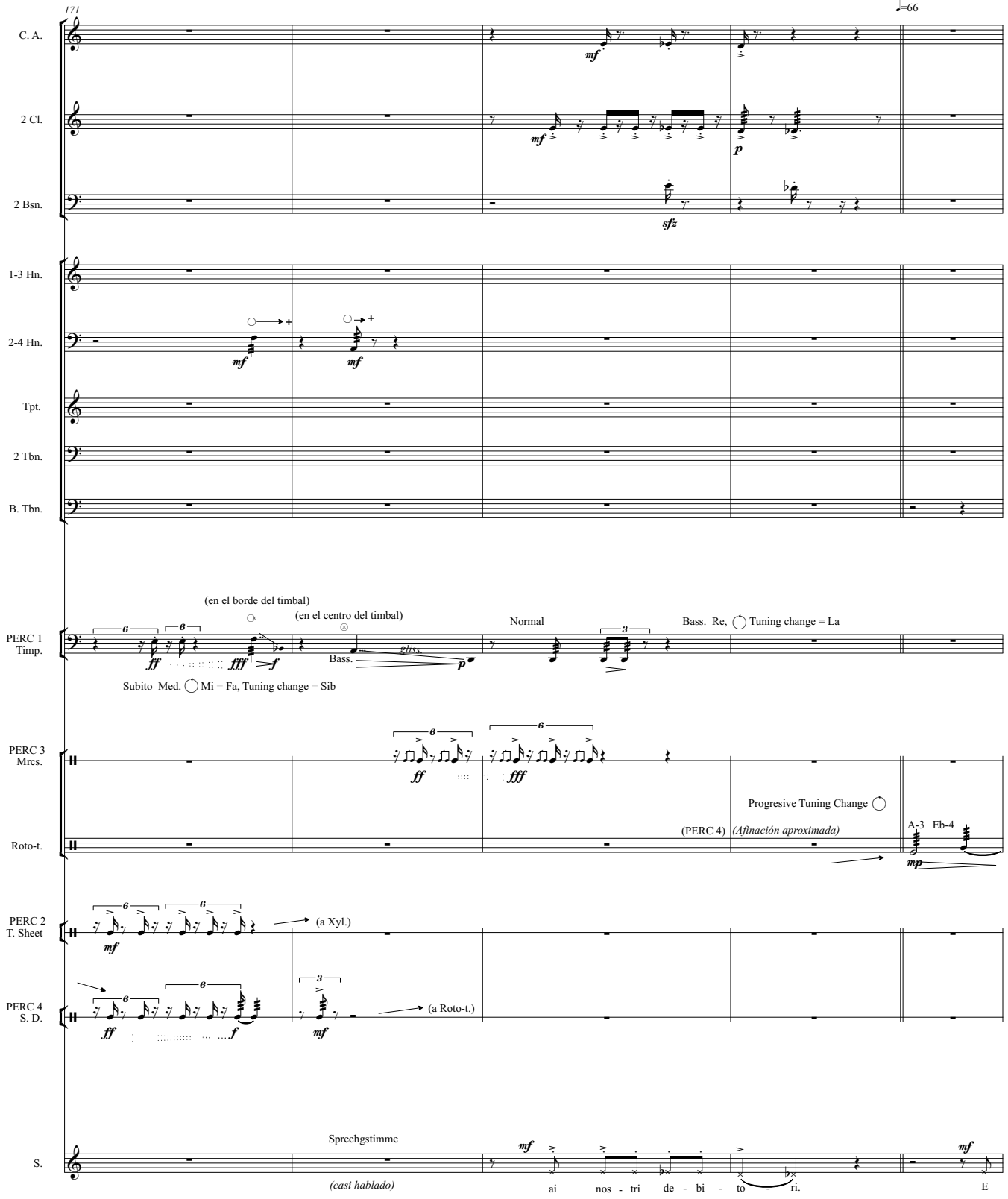
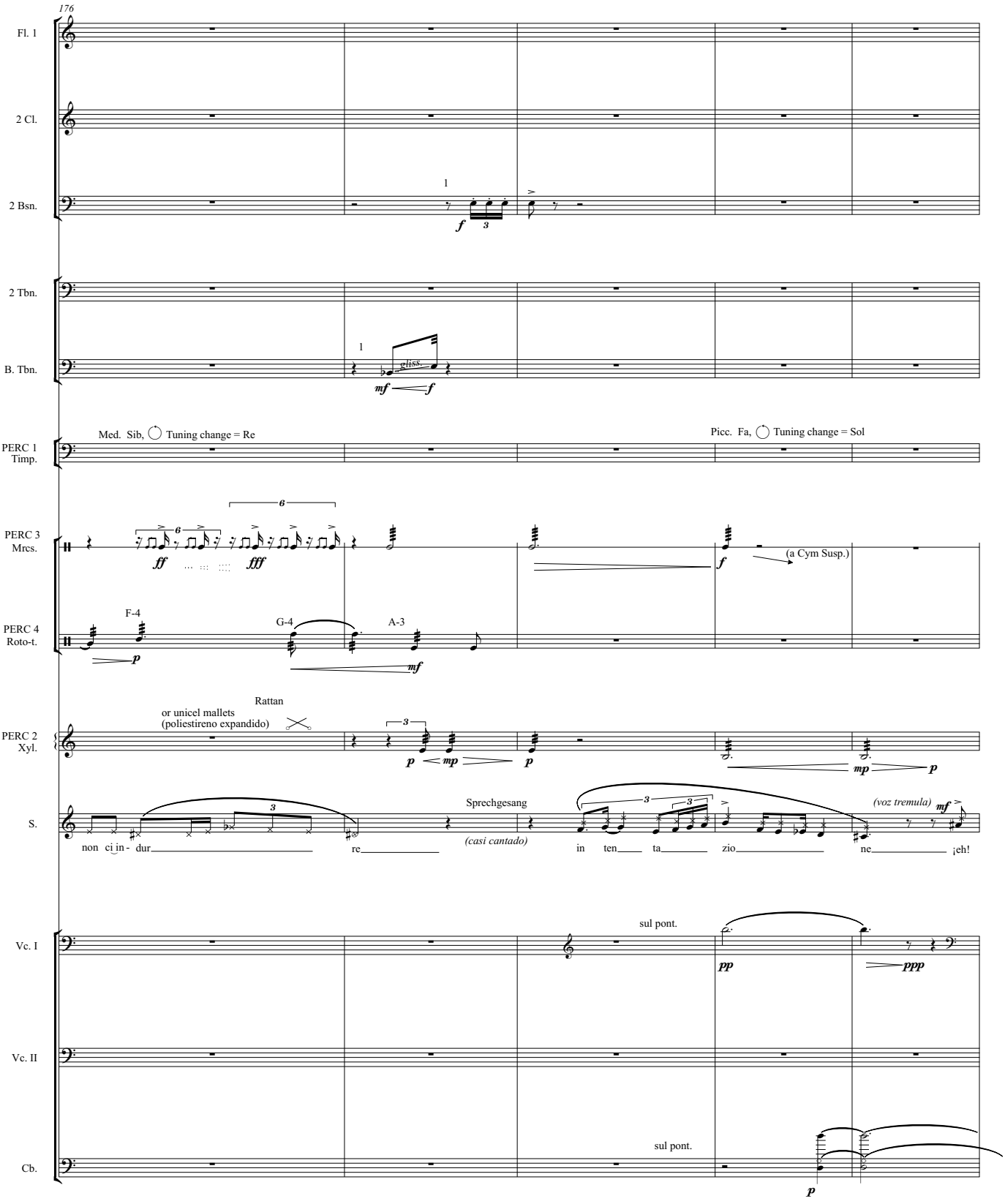
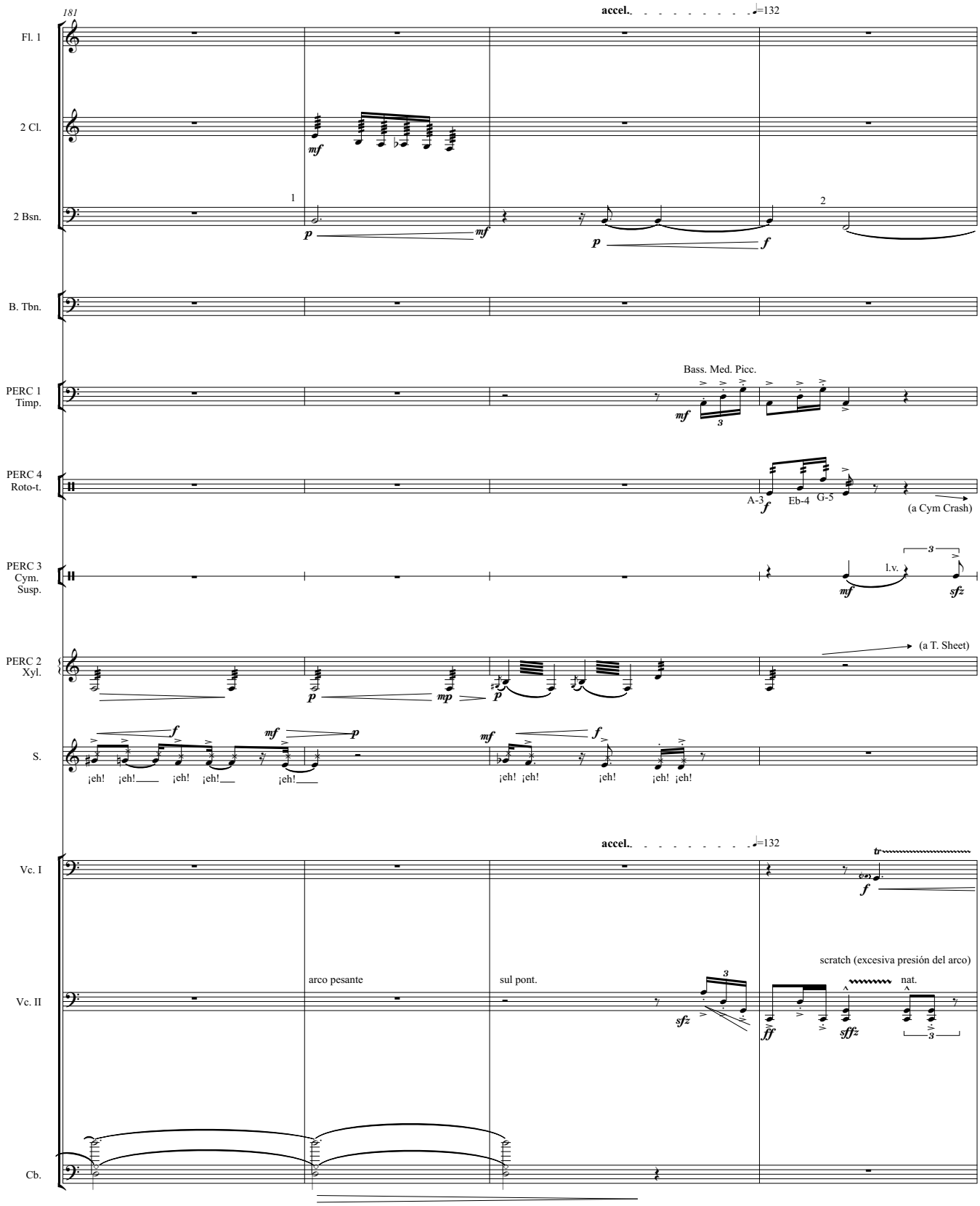
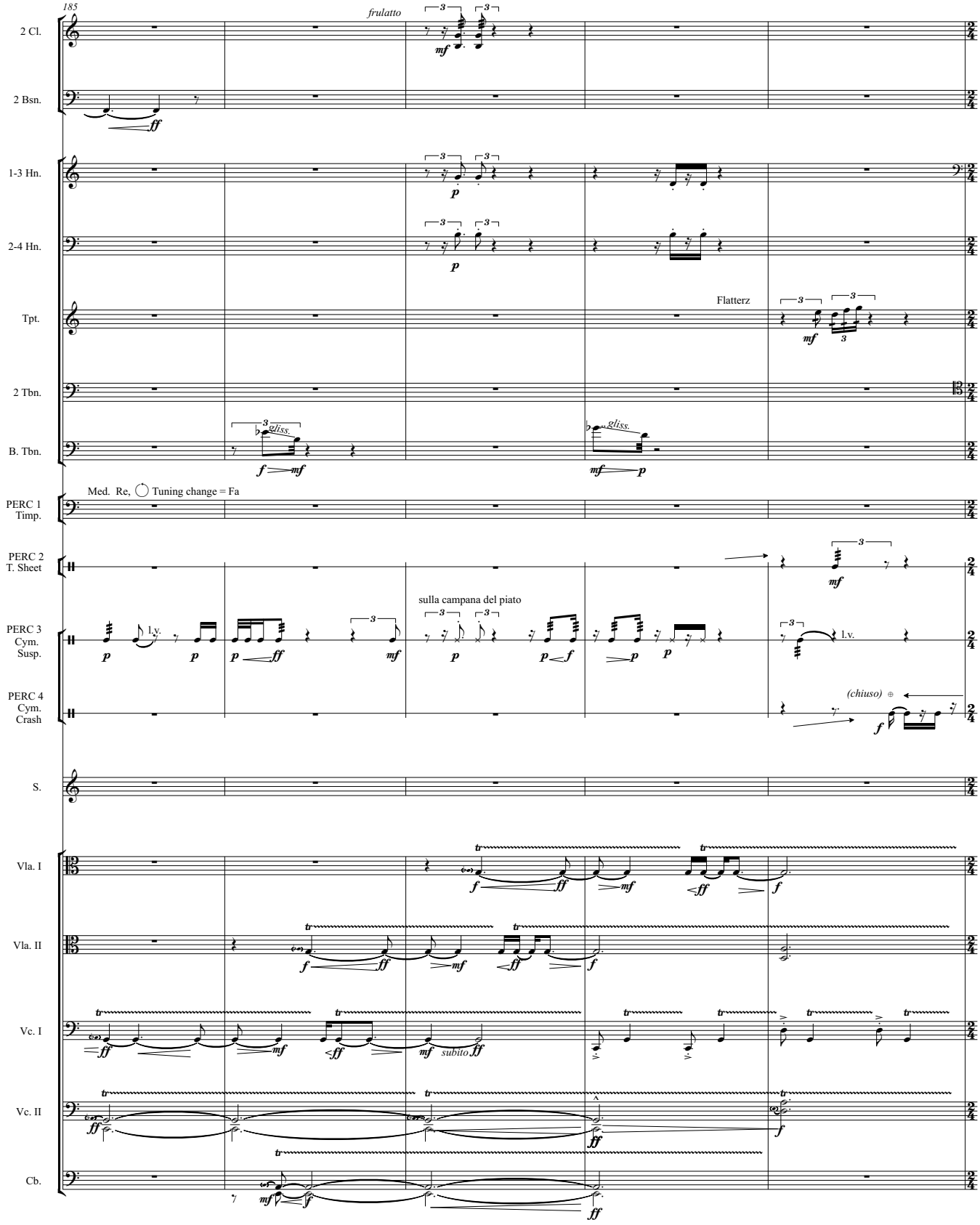
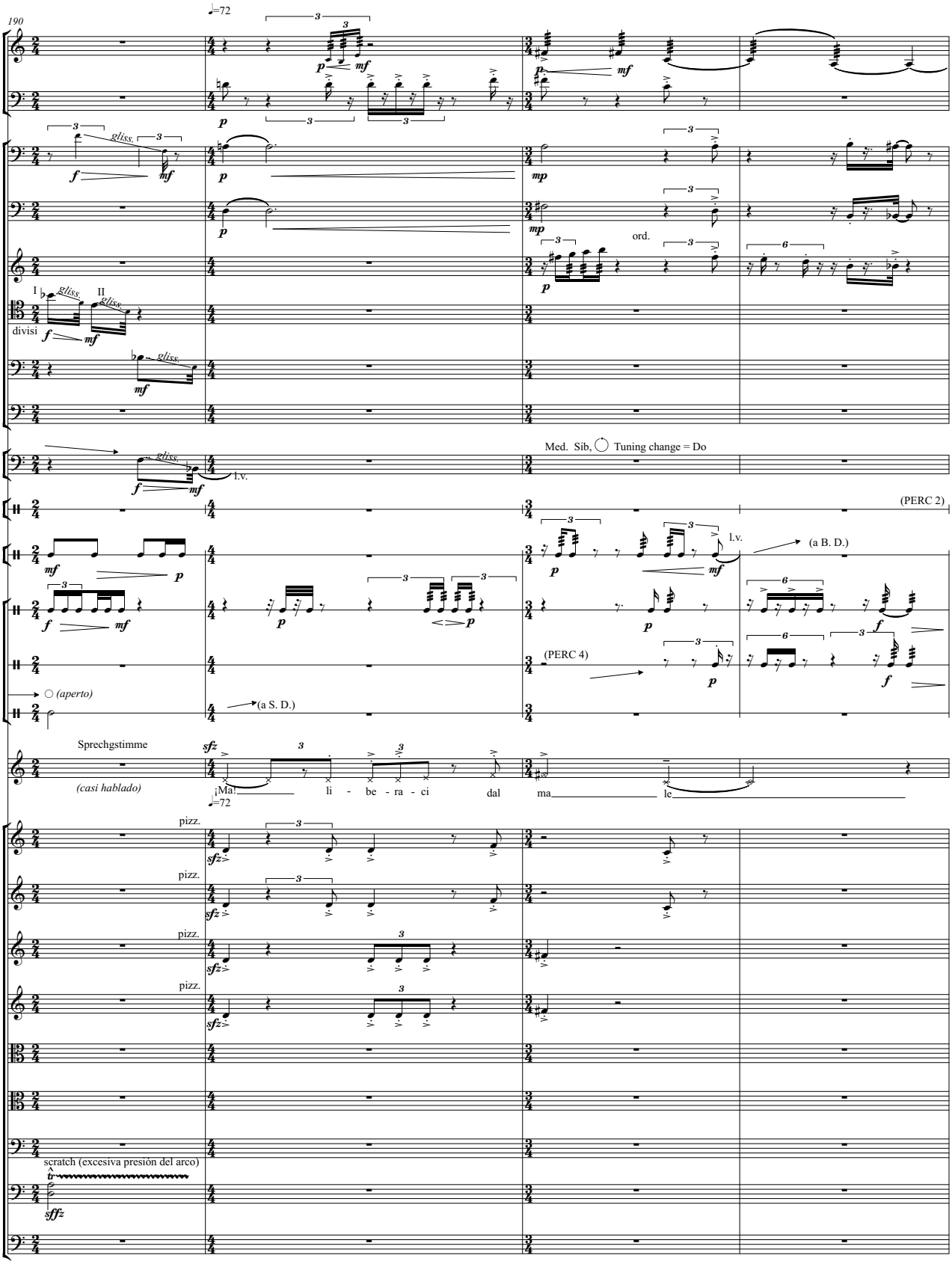
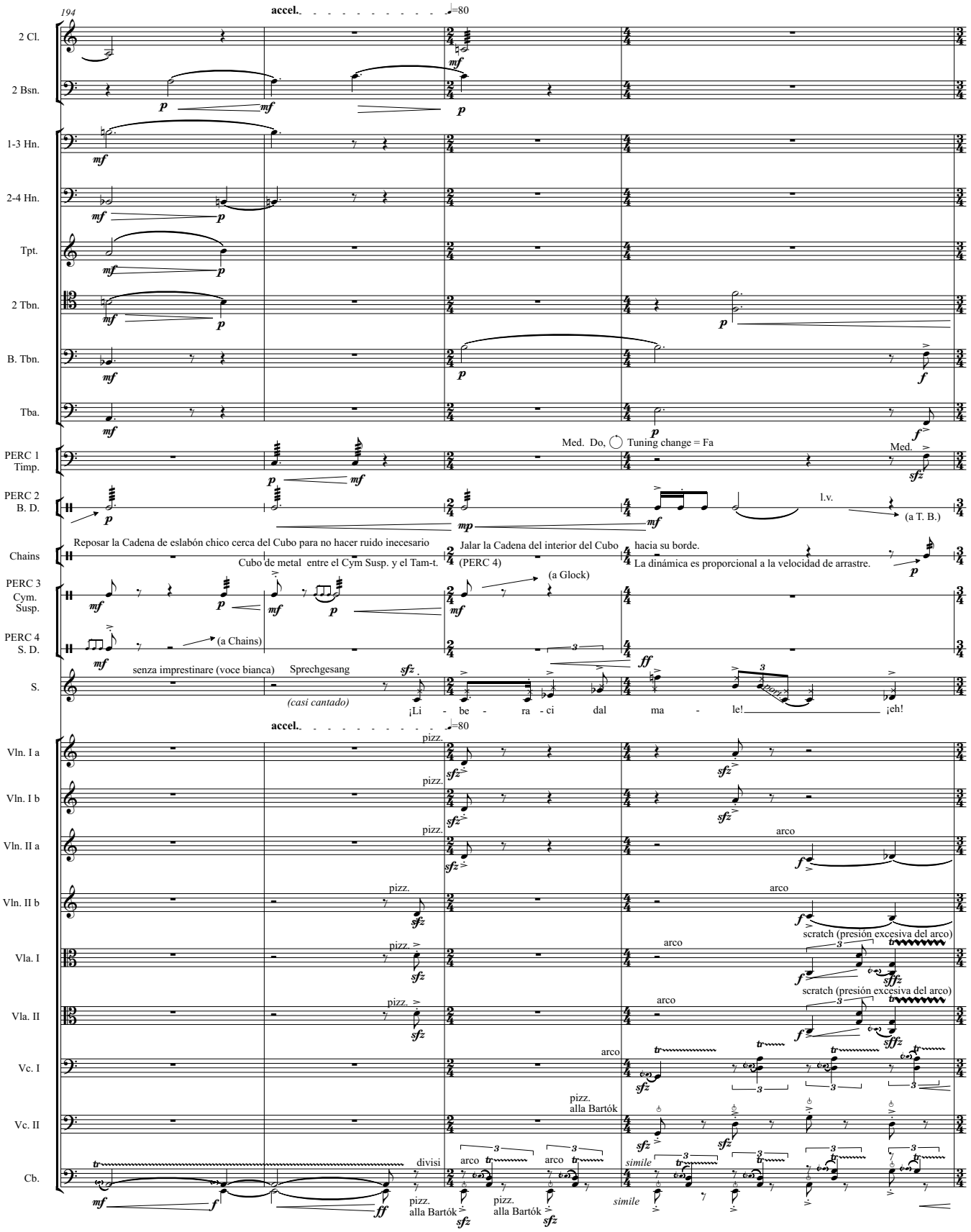
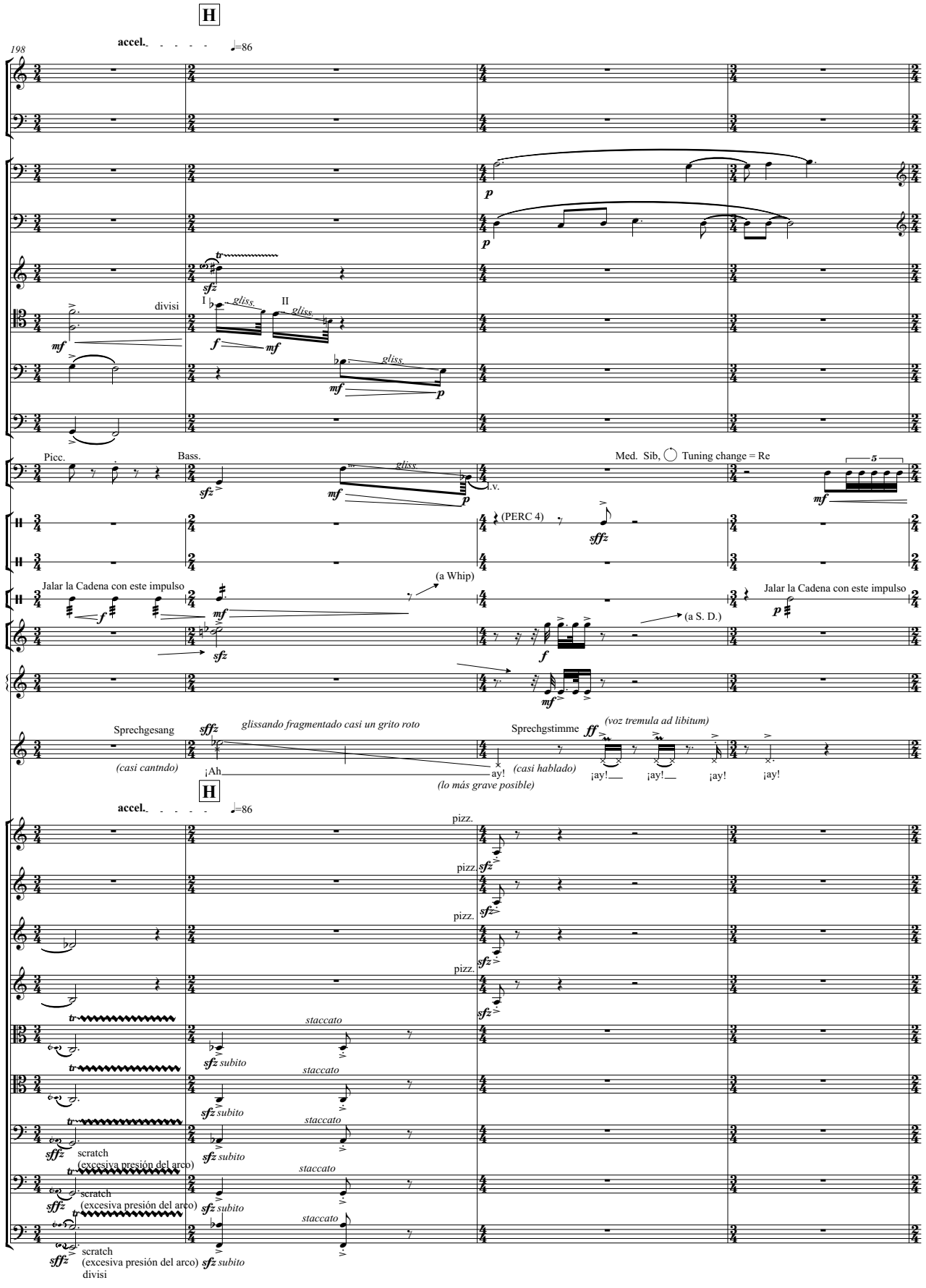
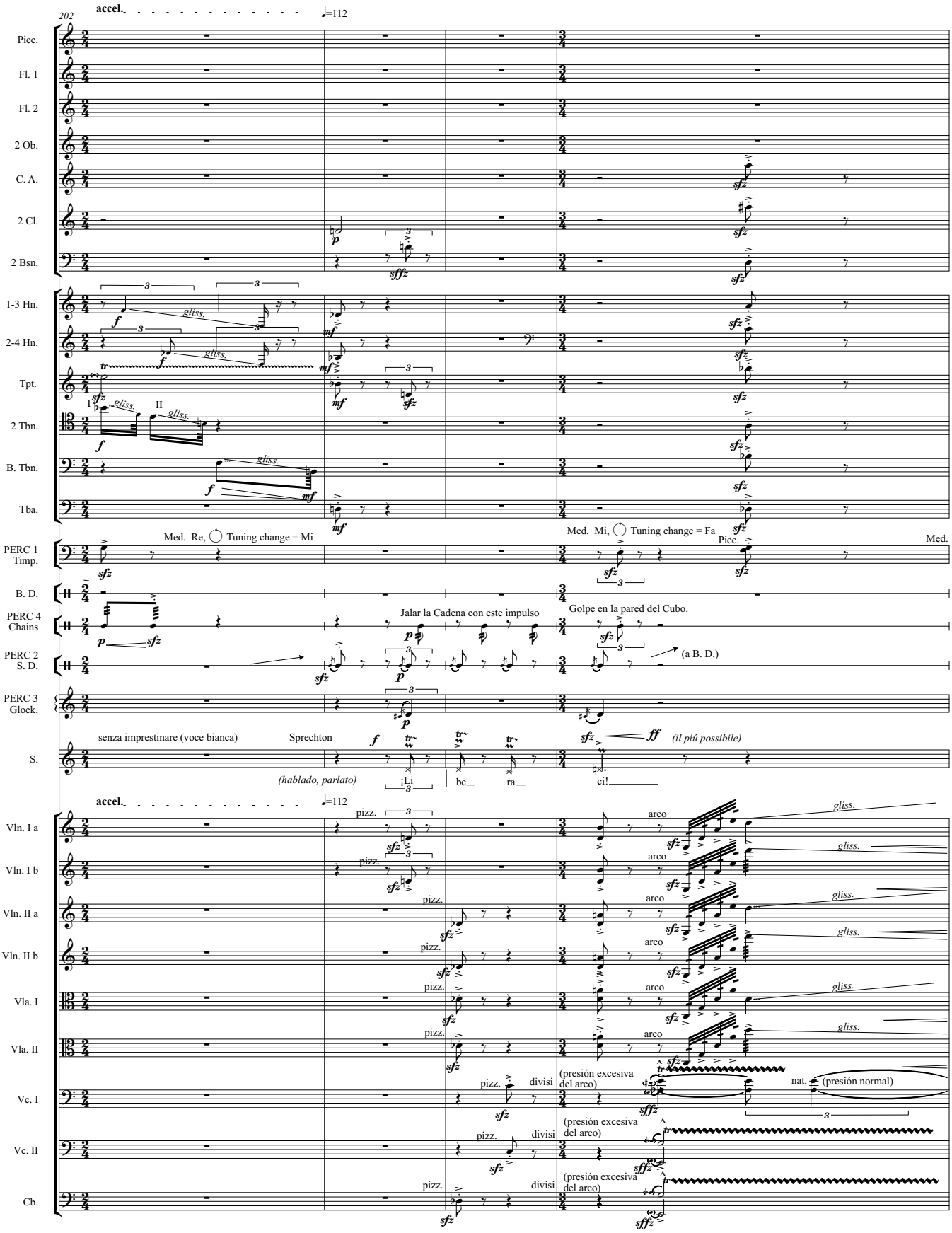
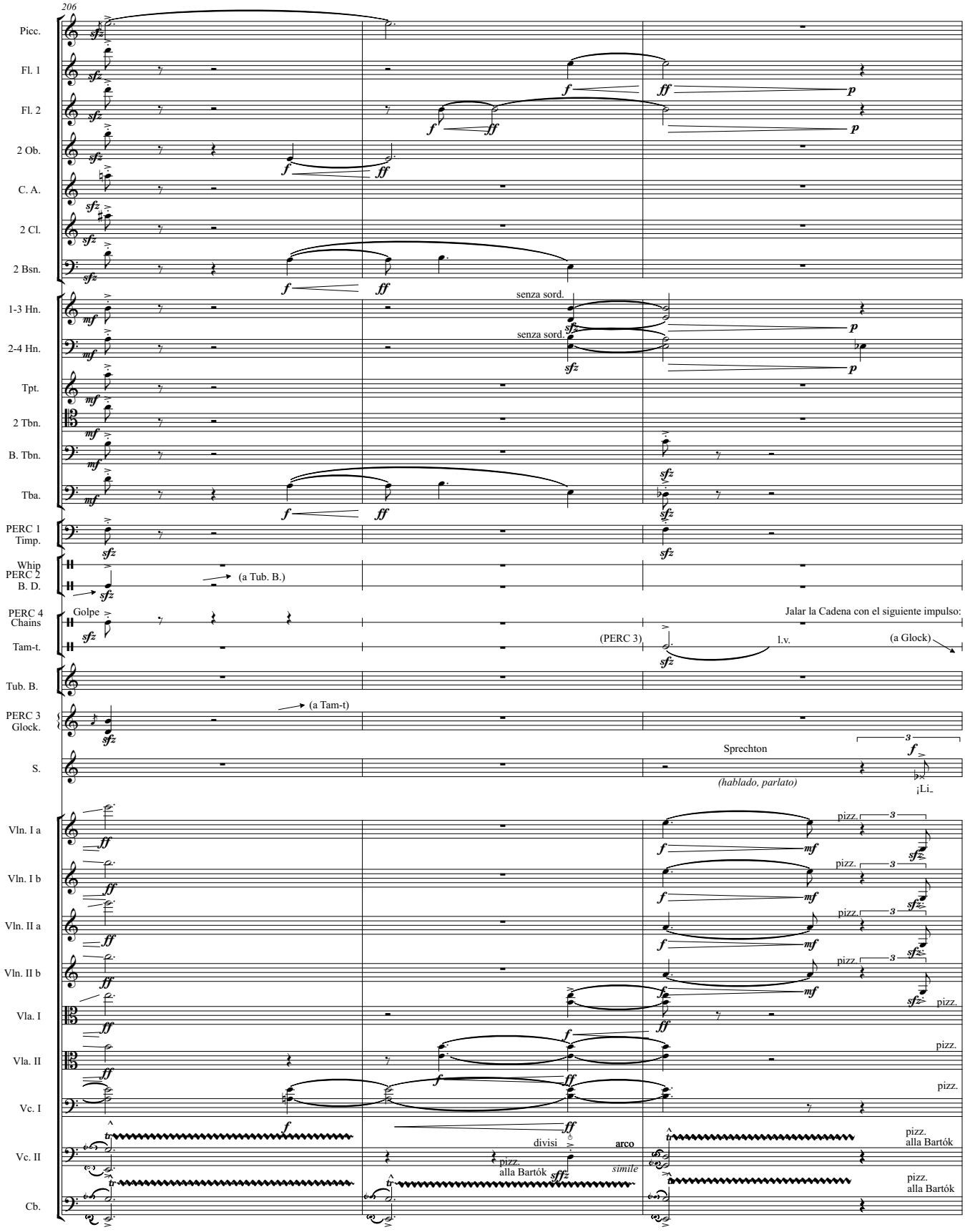
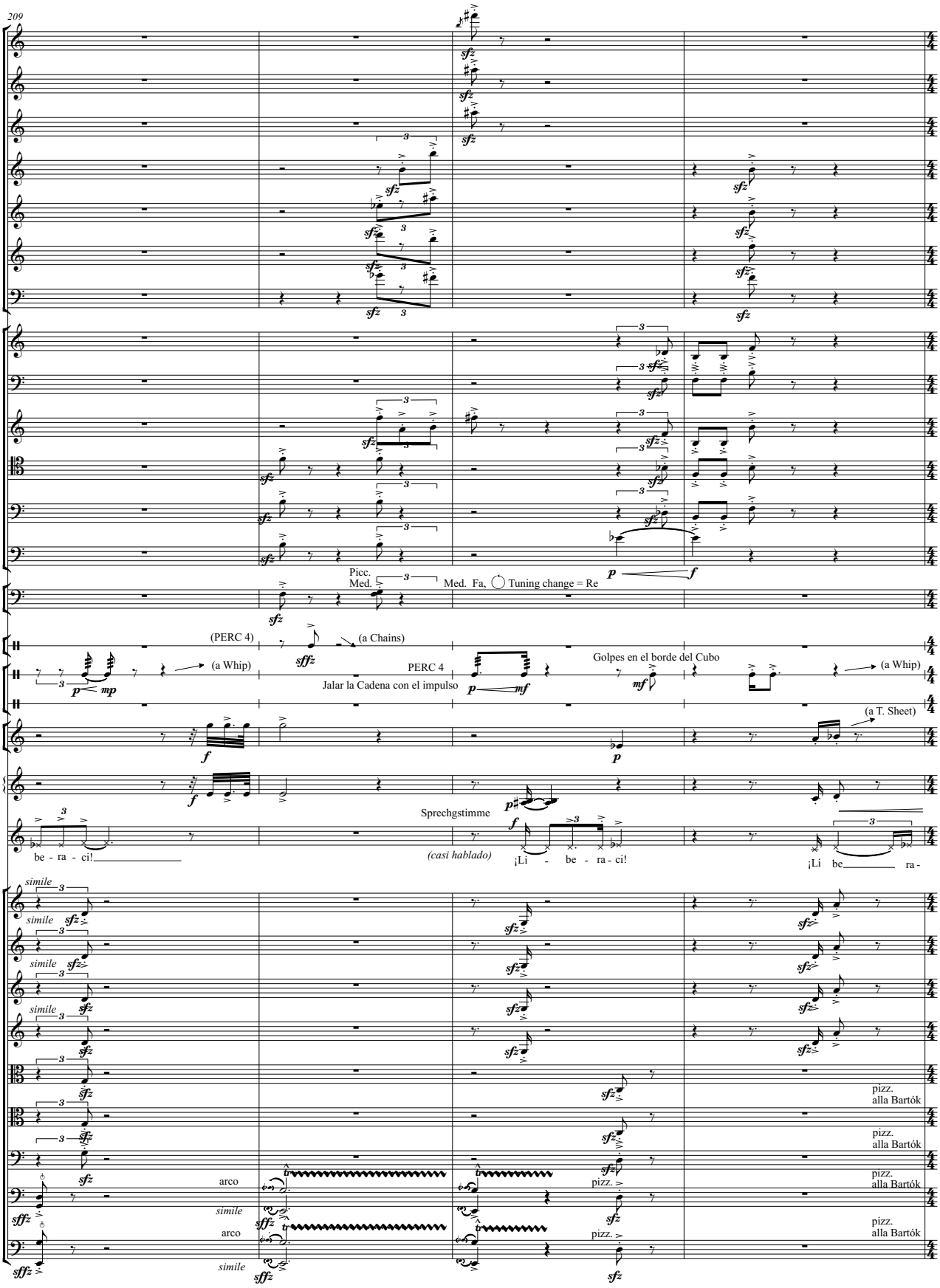
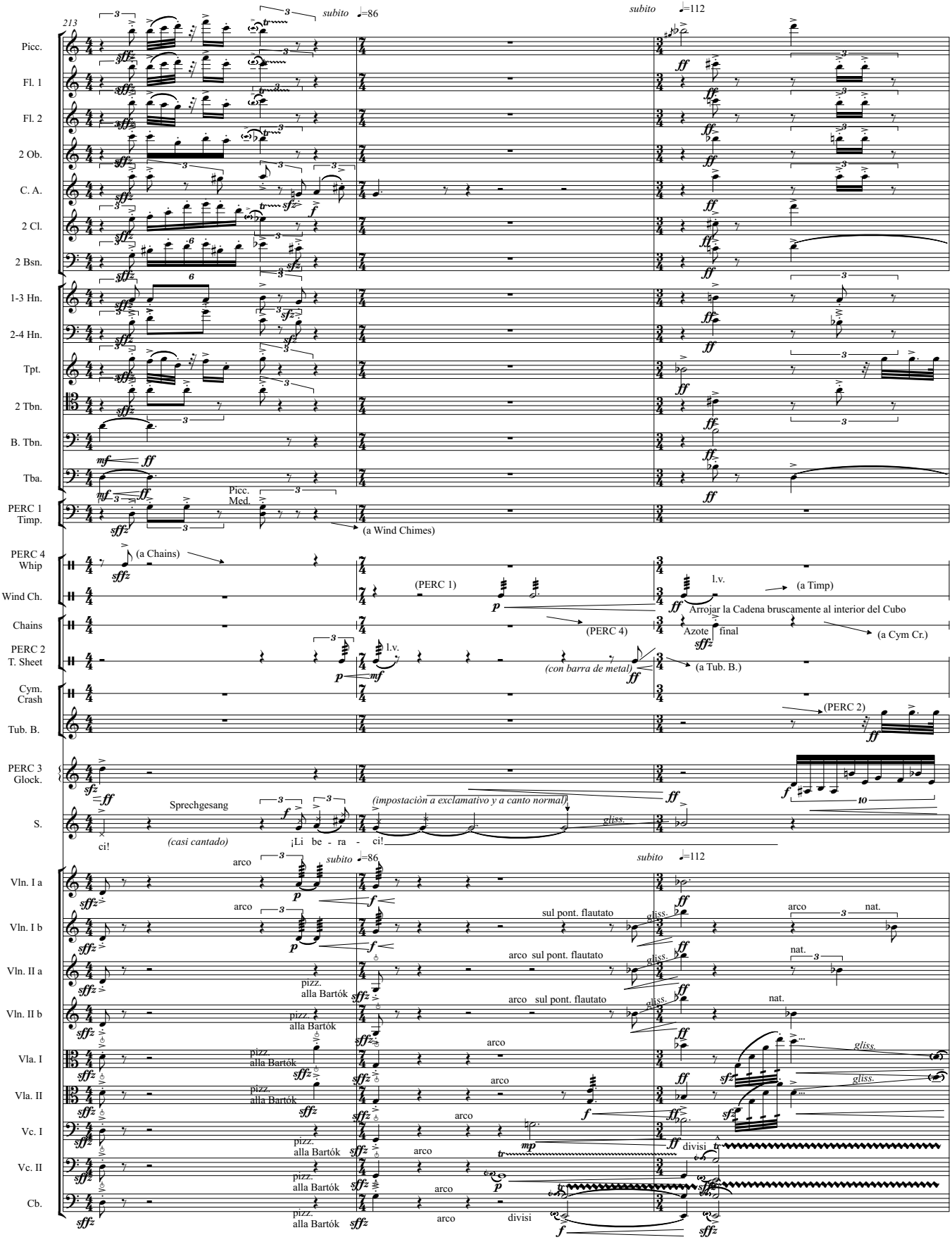
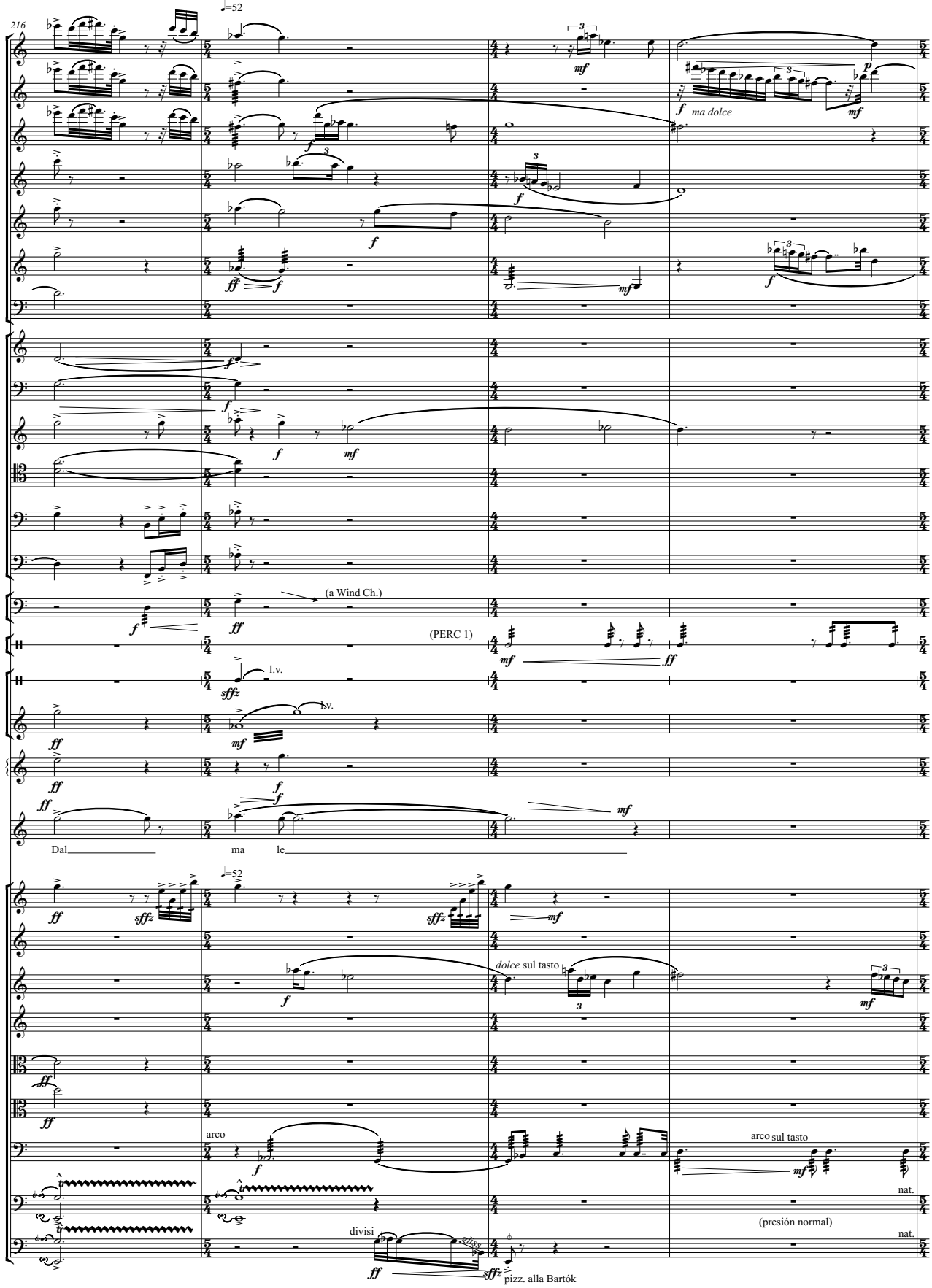
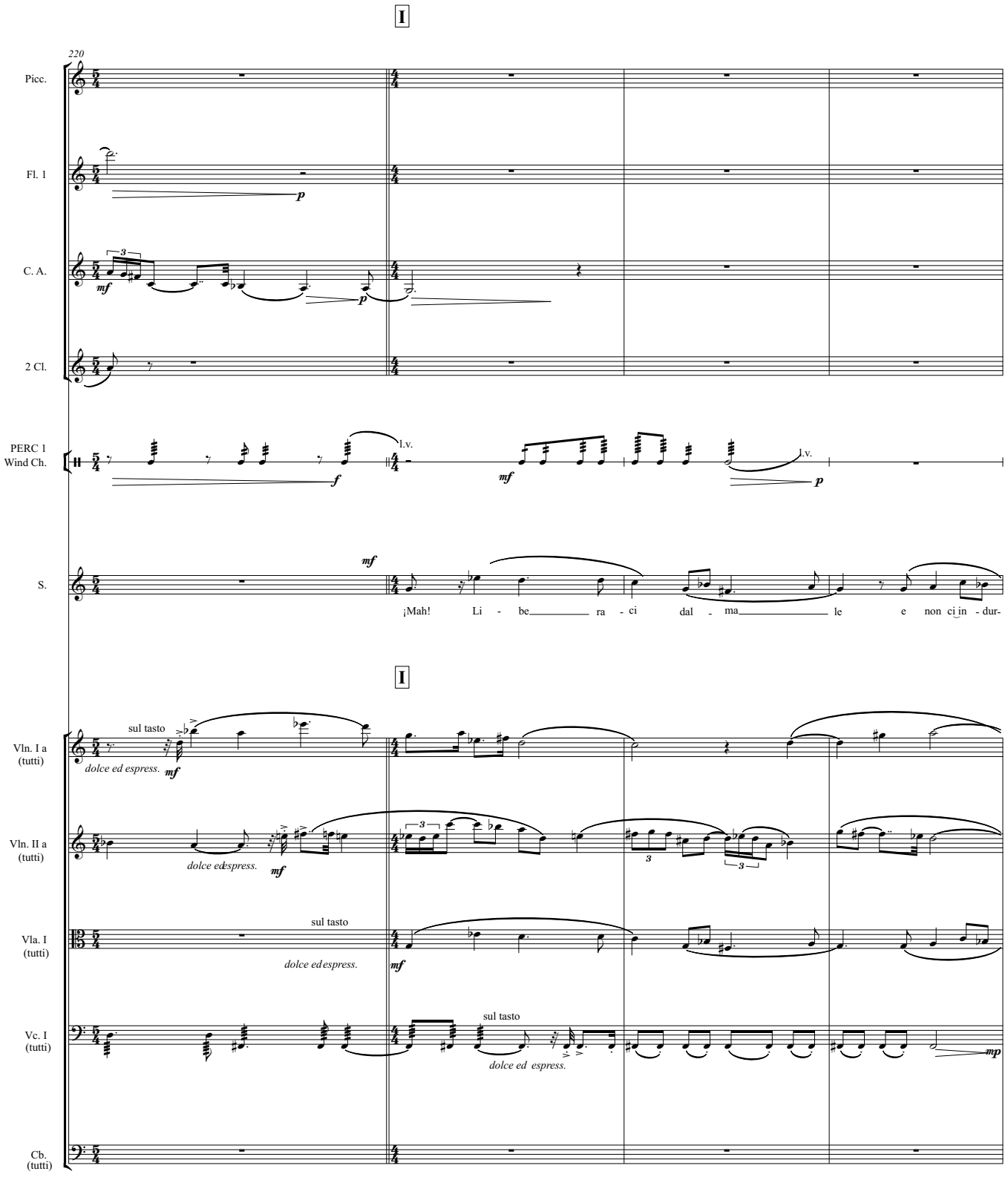
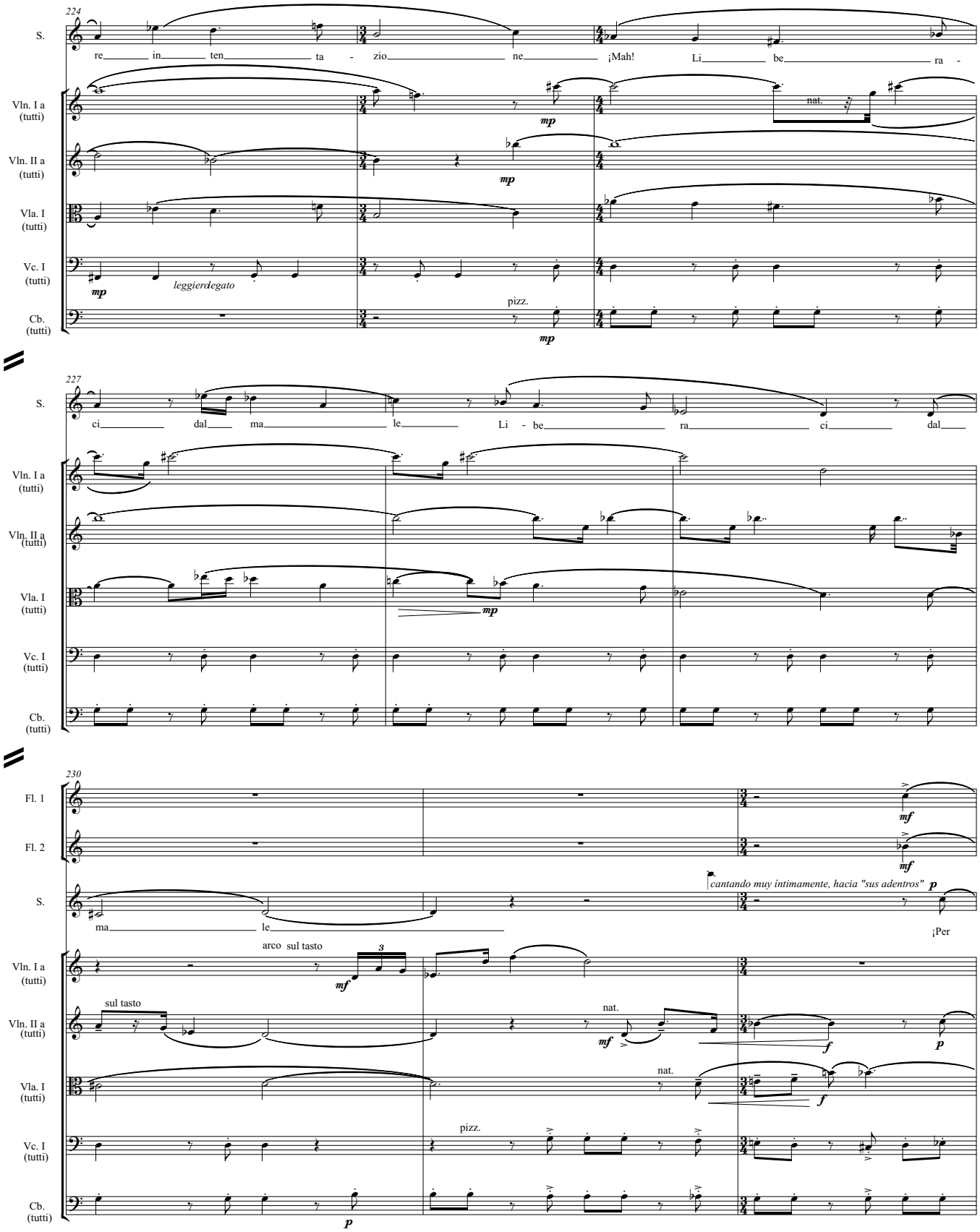
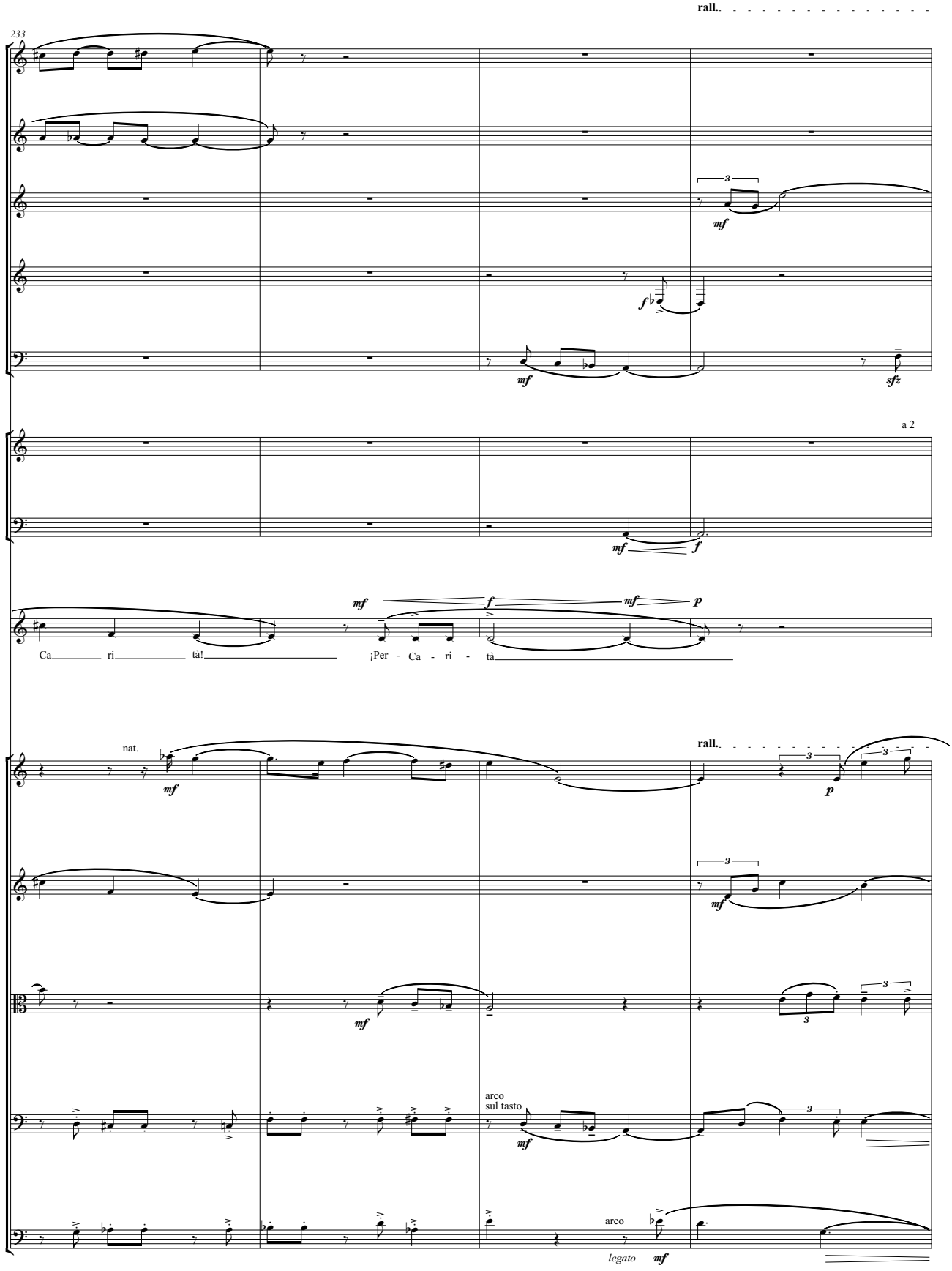

14
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
B. Tbn.
con sord.
PERC 1
Timp.
PERC 3
Tam-t.
PERC 2
Cym.
Susp.
l.v.
(a Tub. B.)
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
(eco)
molto vibrato
Vln. II a
tutti
Vln. II b
arco solo
sul tasto
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
arco

A
♩=52
17 legato
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
legato
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
nat.
1-3 Hn.
nat.
2-4 Hn.
Tpt.
B. Tbn.
26" y 25" (Fa-Sib) Med.
20" picc. (Do-Fa) Picc.
Picc. Do, Tuning change = Fa#
Med. Re, Tuning change = Mi
PERC 1
Timp.
PERC 3
Tam-t.
l.v.
PERC 4
Vib.
(exclamación de saludo)
¡Ah
S.
A
♩=52
tutti
tremolo
Vln. I a
tutti nat.
Vln. I b
staccato
Vln. II a
tutti nat.
pizz.
Vln. II b
tutti pizz.
Vla. I
tutti pizz.
Vla. II
tutti pizz.
Vc. I
arco
legato
Vc. II
tutti pizz.
Cb.

20
Picc.
Fl. 1
legato
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
senza sord.
B. Tbn.
PERC 3
Tam-t.
PERC 4
Vib.
S.
ay!
Vln. I a
nat. solo
(eco)
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
arco divisi
Vc. II
divisi
Cb.

25
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
a 2
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
senza sord.
PERC 3
Tam-t.
l.v.
PERC 4
Vib.
S.
Pa
dre
Vln. I a
tutti
nat.
Vln. I b
Vln. II a
arco
tremolo con le dita
nat.
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
legato
gliss.

29
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
a 2
nat.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
PERC 1 Timp.
PERC 3 Tam-t.
Med.
Picc.
l.v.
(a Glock.)
Hp.
NOMENCLATURA ALEMANA PARA LAS NOTAS
A, B, H, C, D, E, F, G = La, Sib, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol
H-C-D
E-F#-G-A
PERC 2 Tub. B.
PERC 3 Glock.
PERC 4 Vib.
S.
exclamación gozosa
No
stro
¡ay!
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
arco
Cb.

32
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
PERC 1
Timp.
Med. Mi, Tuning change = Re
Picc. Fa#, Tuning change = Sol
Hp.
R. H.
L. H.
l.v.
C#
PERC 2
Tub. B.
PERC 3
Glock.
Poliestireno (unicel) Sticks
(a Tam-t.)
PERC 4
Vib.
S.
Pa
dre
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
arco
Vc. I
Vc. II
Cb.
pizz.
alla Bartók

35
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
con sord.
2 Tbn.
con sord.
PERC 1
Timp.
Hp.
Eb
gliss.
gliss.
PERC 2
Tub. B.
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
solo
sul tasto
Vln. I b
arco sul tasto
Vln. II a
stacc
nat.
Vln. II b
arco nat.
Vla. I
arcosul tasto
Vla. II
sul tasto
Vc. I
Vc. II
arco sul tasto
Cb.
arco sul tasto

38
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
PERC 1 Timp.
PERC 3 Tam-t.
PERC 2 Tub. B.
PERC 4 Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
nat.
senza sord.
Med.
Picc.
Picc. Sol,
Tuning change = La
l.v.
tutti
(exclamación con gran devocion)
¡Ay!
arco staccato
staccato

B
41
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
PERC 1 Timp.
PERC 3 Tam-t.
Med. Re, Tuning change = Do
(a Tub. B. C 46)
l.v.
(a Glock.)
PERC 2 Tub. B.
(a Xyl.)
PERC 3 Glock.
PERC 4 Vib.
S.
¡Ah
Pa
dre
No
B
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
sul pont.
nat.
arco
pizz.
alla Bartók

45
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
nat. ○
2-4 Hn.
Tpt.
con sord.
Hp.
H-C#-D
Eb-F#-G-A
PERC 1
Tub. B.
PERC 3
Glock.
PERC 2
Xyl.
Poliestireno (unicel) Sticks
PERC 4
Vib.
S.
stro
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
poco a poco
sul pont.
Vla. I
posiciòn fija
sul pont.
lo más rápido posible
simile
Vla. II
Vc. I
Vc. II
legato
Cb.

47
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
B. Tbn.
Hp.
PERC 1
Tub. B.
PERC 3
Glock.
PERC 2
Xyl.
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
nat.
con sord.
H-C#-D
Eb-F-Gb-A#
Che
sei
nei
Cie
li
pizz.
arco
sul pont.
simile
nat.
arco staccato

49
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
Hp.
PERC 1
Tub. B.
PERC 3
Glock.
PERC 2
Xyl.
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
senza sord.
l.v.
gliss.
A
(a Tri.)
(a Tub. B. C 62)
che sei nei
Cie - li
staccato

51
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Hp.
PERC 1
Tub. B.
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
senza sord.
senza sord.
gliss.
col' arco
col' arco
staccato
arco ord.

53
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
senza sord.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Hp.
PERC 1
Tub. B.
(a Timp)
PERC 4
Vib.
S.
Si
a
san - ti
fi
Vln. I a
Vln. I b
tremolo col`dito
Vln. II a
tremolo col`dito
Vln. II b
Vla. I
col` arco
Vla. II
Vc. I
arco ord.
Vc. II
col` arco
arco ord.
col` arco
Cb.

56
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
con sord.
2 Tbn.
S.
ca to il tu o
(4 vlni)
Vln. I a
Vln. I b
poco a poco
sul tasto
arco nat.
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

59
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
PERC 3
Tri.
PERC 2
Tub. B.
S.
No
me
Vln. I a
Vln. I b
(4 vlni)
Vln. II a
Vln. II b
(3 vlni)
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
sul tasto
(2 vcli)
Cb.

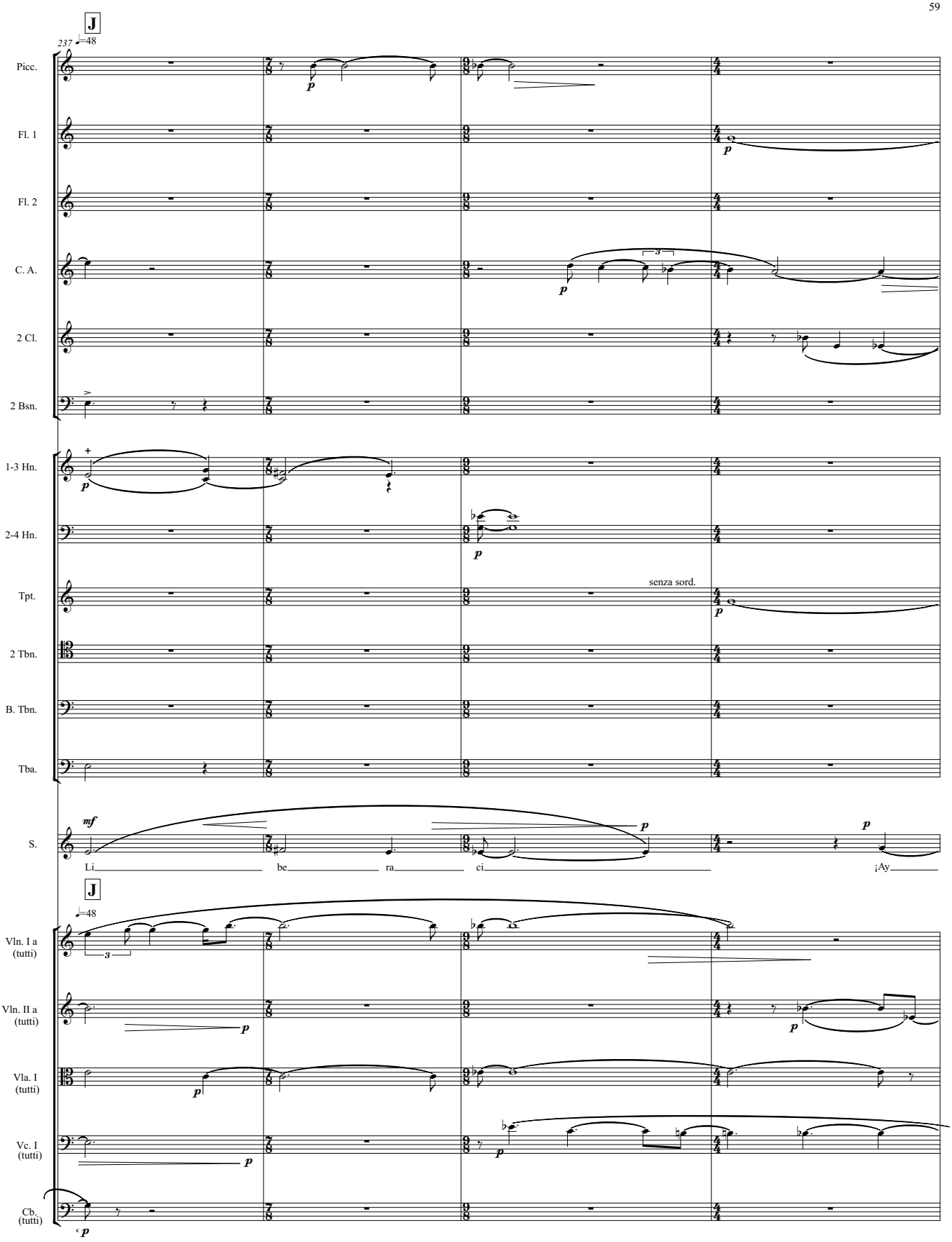
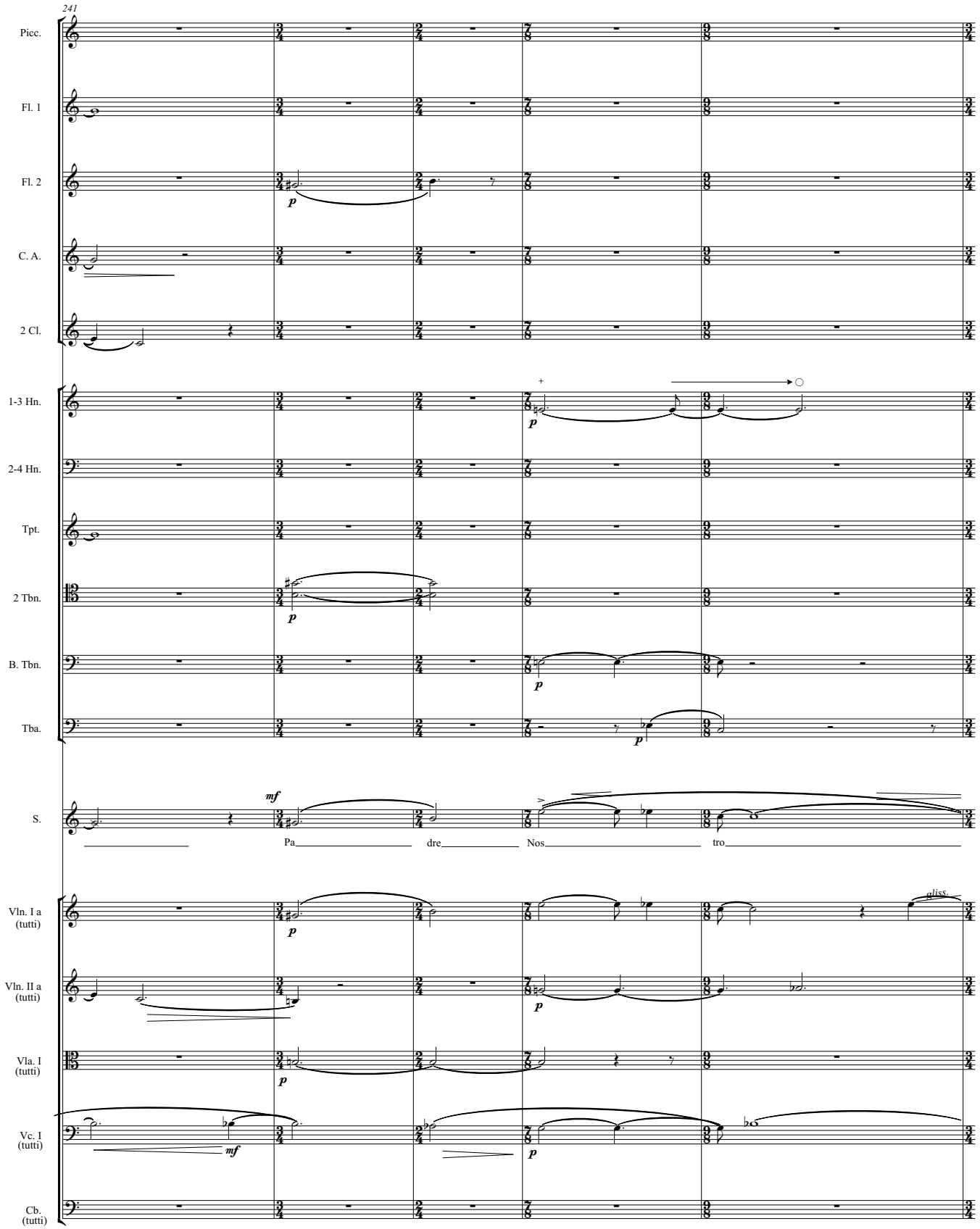
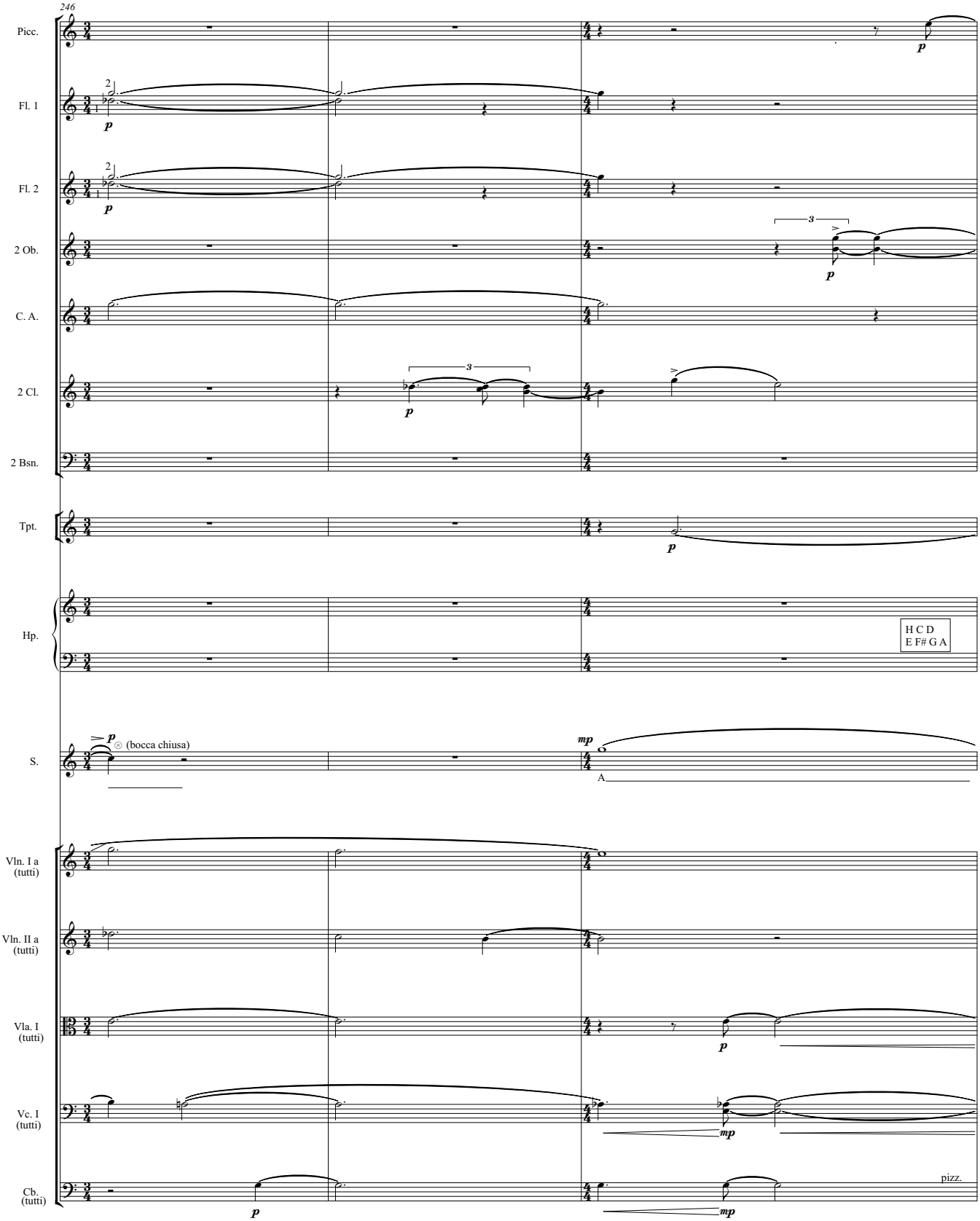
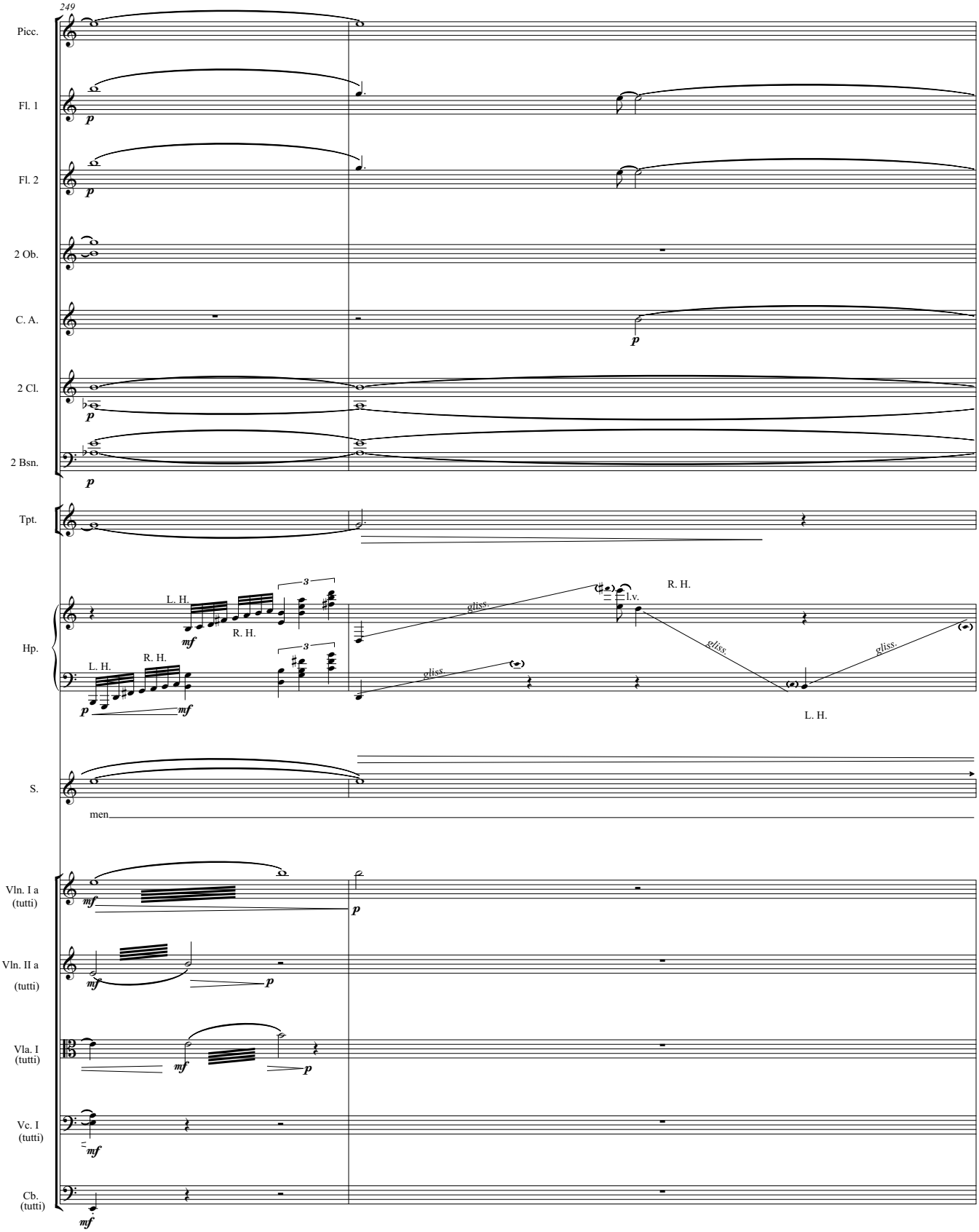
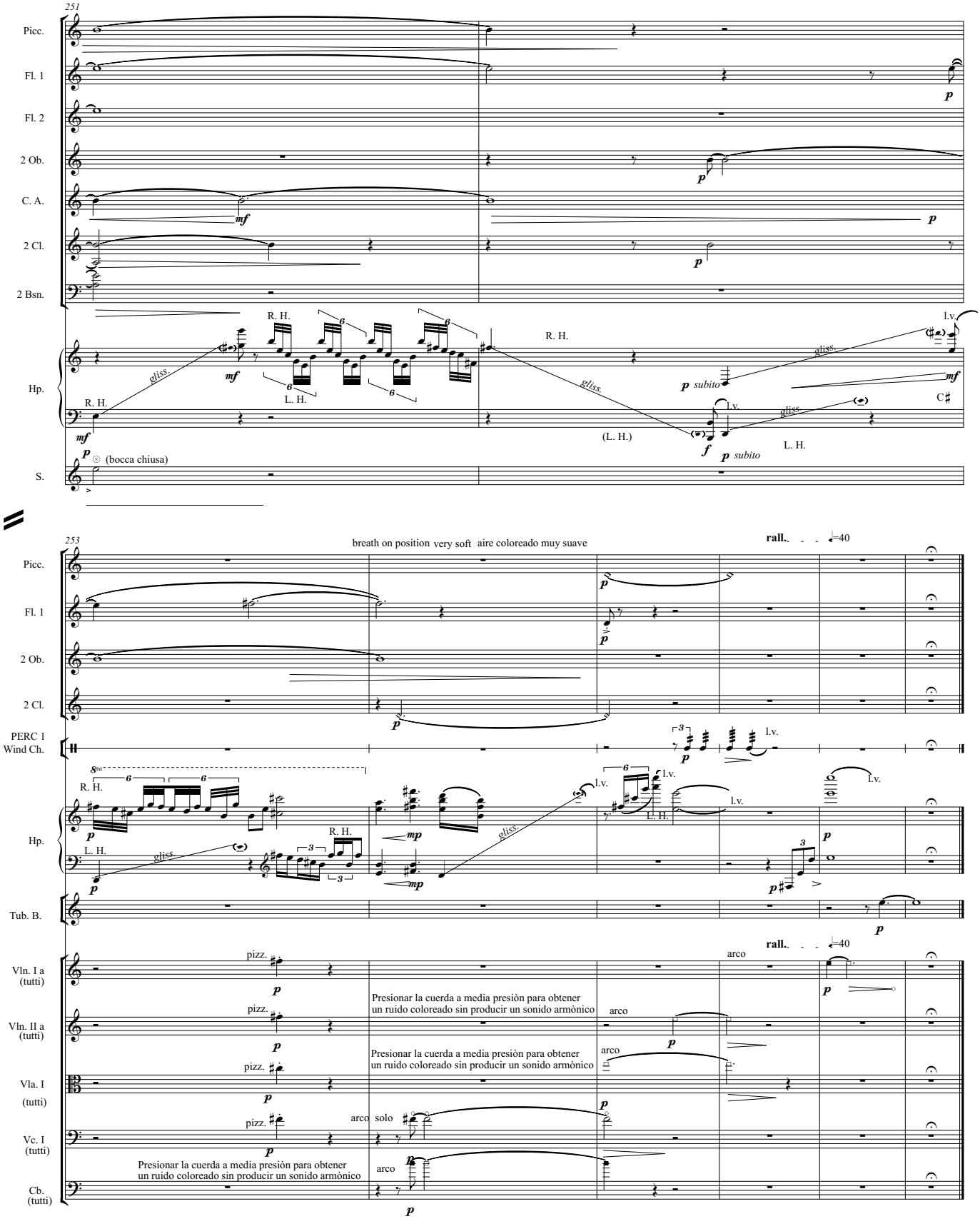

62
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
2 Tbn.
PERC 3 Tri.
(a Glock)
PERC 2 Tub. B.
PERC 3 Glock.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
pizz.


C
65
♩=60
Picc.
Fl. 1
soplar sin sonido afinado
breath on position
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
breath on position
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
PERC 3
Glock.
(a Cym Susp)
S.
Ven
ga
il
tu
♩=60
C
arco
Vln. I a
Vln. I b
arco
Vln. II a
Vln. II b
pasar el arco sobre el puente entre las cuerdas
para producir un gis sin sonidos armónicos
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

70
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1 Timp.
PERC 3 Cym. Susp.
PERC 2 Tub. B.
PERC 4 Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
senza sord.
Med. Re, Tuning change = Do
Med.
32" y 30" (La-Re) Bass.
(a Tri.)
l.v.
o
Re
vib.
vib.
divisi
divisi

73
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
Tba.
PERC 1
Timp.
Hp.
H-C-D
E-F-G-A
PERC 3
Tri.
(a Glock)
PERC 2
Tub. B.
PERC 4
Vib.
S.
gno
¡Oh!
nat.
con sord.
sul pont.
gliss.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

76
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
PERC 1
Timp.
Bass. Mi, Tuning change = Re
Med. Do, Tuning change = Fa
Picc. Sol, Tuning change = La
Hp.
PERC 2
Tub. B.
PERC 4
Vib.
S.
Si
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
solo
arco sul pont. tra le corde
arco sobre el puente entre las cueredas

81
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
PERC 1
Timp.
Hp.
PERC 2
Tub. B.
PERC 4
Vib.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
senza sord.
Bass. Re Tuning change = Sol
Med.
(a Tam-t)
poco cresc.
a fat ta la tu a

86
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
PERC 1 Timp.
PERC 2 Tam-t.
PERC 3 Glock.
PERC 4 Vib.
S.
vo lon ta
Picc.
Picc. La Tuning change = Si
(a Xyl.)
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
tutti
pizz. alla Bartók
pizz. alla Bartók
pizz. alla Bartók
arco

88
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
Tpt.
PERC 4
Vib.
motor ON
S.
Vln. I a
Vln. I b
arco nat.
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
posiciòn fija lo más rápido posible
(tutto l'arco)
arco
Vc. II
arco
Cb.


D
91
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
tremolo
PERC 4
Vib.
p
S.
D
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
posiciòn fija
lo más rápido posible
Vla. I
Vla. II
Vc. I
simile
simile
posiciòn fija
(tutto l'arco)
lo más rápido posible
Vc. II
sul pont.
Cb.


93
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Hp.
H-C-D
E-F-G-A
gliss.
PERC 3
Glock.
PERC 4
Vib.
S.
Co
me
in
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
sul pont.
posiciòn fija
lo más rápido posible
simile
poco a poco

95
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
PERC 1
Timp.
PERC 3
Glock.
PERC 2
Xyl.
PERC 4
Vib.
S.
cie
lo
Ped
sul pont.
simile
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

97
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
PERC 1 Timp.
Med. Fa
Tuning change = Sib
gliss.
Bass.
Picc.
Med.
Med. Sib
Tuning change = Si
PERC 3 Glock.
PERC 2 Xyl.
Rattan
PERC 4 Vib.
(a Cym Cr)
S.
co si in ter ra
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
arco ord molto pesante
posiciòn fija lo más rápido posible

99
accel. ♩=70
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
PERC 1 Timp.
Picc. Si Tuning change = Fa
Med. Picc.
l.v.
Cym. Susp.
PERC 4 Cym. Crash
(aperto)
l.v.
(chiuso)
PERC 3 Glock.
PERC 2 Xyl.
(a Cym Susp.)
S.
accel. ♩=70
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
nat.
gliss.
posiciòn fija lo más rápido posible

accel.
101
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
B. D.
Tam-t.
PERC 2
Cym.
Susp.
PERC 4
Cym.
Crash
PERC 3
Glock.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
(PERC 4)
(PERC 2)
(a T. Sheet)
(a Tam-t)
(a B. D.)
(aTam-t)
tremolo
mf subito
gliss.
arco

E
♩=78.
104
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
Flatterz
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
Tba.
PERC 1
Timp.
PERC 4
B. D.
S.
Dac
ci
dac
ci
E
♩=78
arco nat.
Vln. I a
arco nat.
Vln. I b
arco nat.
Vln. II a
arco nat.
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

rall. ♩=60
107
Picc.
legato
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
con sord.
2-4 Hn.
con sord.
PERC 1
Timp.
Picc. Fa, Tuning change = Sol
S.
Dac ci og - gi il
rall. ♩=60
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
nat.
Vla. I
nat.
Vla. II
nat.
Vc. I
nat.
Vc. II
nat.
Cb.
legato

accel. ♩=70
111
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
C. A.
2 Cl.
Tpt.
PERC 1
Timp.
Med. Si, Tuning change = Do
Picc.
S.
nos tro pa ne
quo ti - dia no
accel. ♩=70
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

115
rall.
♩=60
Fl. 1
Fl. 2
Tpt.
con sord.
PERC 1
Timp.
Med.
Picc. Sol, Tuning change = Si
PERC 4
B. D.
(a S. D.)
S.
rall.
♩=60
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

F
♩=78
120
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Tpt.
S.
mf
Ri
F
♩=78
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Cb.
mp
p
mp
p
p
p

125
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Cb.
me et ti a noi i nos tri
130
de bi ti
Vc. I
Vc. II
subito

134
Picc.
Fl. 1
C. A.
2 Cl.
PERC 3
Tam-t.
con barra de metal
PERC 4
S. D.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vc. I
Vc. II
Cb.
139
Picc.
Fl. 1
C. A.
2 Cl.
S.
Co
me
no - i
li
Vla. I
sul tasto


144
Picc.
Fl. 1
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Tpt.
S.
p
mf
3
ri met tia mo
150
con sord.
ai nos tri de bi to

G
158
accel.
♩=84
Picc.
Fl. 1
sotto voce
2 Ob.
2 Cl.
sotto voce
2 Bsn.
Bass. Sol, Tuning change = La
Med. Do, Tuning change = Mi
Picc.
PERC 1
Timp.
PERC 3
Tam-t.
(a Mrcs)
Mrcs.
Hp.
sopra la corda con unghie
oppure plectro
PERC 2
T. Sheet
PERC 4
S. D.
Strings ON
(a Tri.)
S.
Sprechgstimme
(casi hablado)
ri
e co me noi li ri-met-tia-mo
ai nos-tri de-bi-to-ri

167
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
PERC 1
Timp.
PERC 3
Mrcs.
PERC 4
Tri.
PERC 2
T. Sheet
S. D.
S.
(en el puente)
(en el centro)
Bass
Normal
Med.
(a S. D.)
l.v.
(con barra de metal)
(con barra di metalo)
molto espress.
bisbigliando
(con aria nella voce/voz tremula)
e co - me noi li ri - met - tia - mo

171
♩=66
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
PERC 1
Timp.
(en el borde del timbal)
(en el centro del timbal)
Normal
Bass. Re, Tuning change = La
Bass.
gliss.
Subito Med. Mi = Fa, Tuning change = Sib
PERC 3
Mrcs.
Roto-t.
Progresive Tuning Change
(PERC 4) (Afinación aproximada)
A-3 Eb-4
PERC 2
T. Sheet
(a Xyl.)
PERC 4
S. D.
(a Roto-t.)
S.
Sprechgstimme
(casi hablado)
ai nos - tri de - bi - to - ri.
E

176
Fl. 1
2 Cl.
2 Bsn.
1
f
3
2 Tbn.
B. Tbn.
1
gliss.
mf
f
PERC 1
Timp.
Med. Sib, Tuning change = Re
Picc. Fa, Tuning change = Sol
PERC 3
Mrcs.
6
ff
fff
f
(a Cym Susp.)
PERC 4
Roto-t.
F-4
G-4
A-3
p
mf
PERC 2
Xyl.
Rattan
or unicel mallets
(poliestireno expandido)
3
p
mp
S.
Sprechgesang
(casi cantado)
(voz tremula)
mf
non ci in - dur re in ten ta zio ne ¡eh!
Vc. I
sul pont.
pp
ppp
Vc. II
Cb.
sul pont.
p

181
accel.
♩=132
Fl. 1
2 Cl.
2 Bsn.
B. Tbn.
PERC 1
Timp.
Bass. Med. Picc.
PERC 4
Roto-t.
A-3
Eb-4
G-5
(a Cym Crash)
PERC 3
Cym.
Susp.
l.v.
PERC 2
Xyl.
(a T. Sheet)
S.
¡eh! ¡eh! ¡eh! ¡eh! ¡eh!
¡eh! ¡eh! ¡eh! ¡eh! ¡eh!
accel.
♩=132
Vc. I
Vc. II
arco pesante
sul pont.
scratch (excesiva presión del arco)
nat.
Cb.

185
frulatto
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Flatterz
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
gliss.
Med. Re, Tuning change = Fa
PERC 1
Timp.
PERC 2
T. Sheet
sulla campana del piato
PERC 3
Cym.
Susp.
l.v.
PERC 4
Cym.
Crash
(chiuso)
S.
Vla. I
Vla. II
Vc. I
subito
Vc. II
Cb.

190
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
divisi
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
B. D.
PERC 2
T. Sheet
PERC 3
Cym.
Susp.
S. D.
PERC 4
Cym.
Crash
S.
Sprechgstimme
(casi hablado)
¡Mal li - be - ra - ci dal ma le
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
scratch (excesiva presión del arco)
Med. Sib, Tuning change = Do
(PERC 2)
(a B. D.)
(PERC 4)
(a S. D.)
(aperto)
ord.
l.v.

194
accel.
♩=80
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1 Timp.
PERC 2 B. D.
Chains
PERC 3 Cym. Susp.
PERC 4 S. D.
S.
Med. Do, ◯ Tuning change = Fa
Med.
l.v.
(a T. B.)
Reposar la Cadena de eslabón chico cerca del Cubo para no hacer ruido inecesario
Cubo de metal entre el Cym Susp. y el Tam-t.
Jalar la Cadena del interior del Cubo hacia su borde.
(PERC 4)
La dinámica es proporcional a la velocidad de arrastre.
(a Glock)
(a Chains)
senza imprestinare (voce bianca)
Sprechgesang
(casi cantado)
¡Li - be - ra - ci dal ma - le! ¡eh!
accel.
♩=80
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
pizz.
arco
divisi
pizz. alla Bartók
simile
scratch (presión excesiva del arco)

H
198
accel.
♩=86
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
divisi
I
II
gliss.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
Picc.
Bass.
l.v.
Med. Sib, Tuning change = Re
Whip
B. D.
(PERC 4)
PERC 4
Chains
Jalar la Cadena con este impulso
(a Whip)
(a S. D.)
PERC 2
Tub. B.
PERC 3
Glock.
S.
Sprechgesang
(casi cantndo)
glissando fragmentado casi un grito roto
¡Ah
ay!
Sprechgstimme
(casi hablado)
(lo más grave posible)
(voz tremula ad libitum)
¡ay!
H
accel.
♩=86
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
pizz.
staccato
subito
scratch
(excesiva presión del arco)
divisi

202
accel.
♩=112
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
I
II
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
Med. Re, Tuning change = Mi
Med. Mi, Tuning change = Fa
Picc.
Med.
PERC 1
Timp.
B. D.
PERC 4
Chains
Jalar la Cadena con este impulso
Golpe en la pared del Cubo.
PERC 2
S. D.
(a B. D.)
PERC 3
Glock.
senza imprestinare (voce bianca)
Sprechton
(hablado, parlato)
¡Li
be
ra
ci!
(il piú possibile)
S.
accel.
♩=112
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
pizz.
arco
divisi
(presión excesiva del arco)
nat.
(presión normal)
gliss.

206
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
Whip
PERC 2
B. D.
PERC 4
Chains
Tam-t.
Tub. B.
PERC 3
Glock.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
senza sord.
senza sord.
(a Tub. B.)
Golpe
(PERC 3)
l.v.
Jalar la Cadena con el siguiente impulso:
(a Glock)
(a Tam-t)
Sprechton
(hablado, parlato)
¡Li_
pizz.
divisi
arco
simile
pizz.
alla Bartók

209
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
Whip
PERC 4
Chains
Tam-t.
PERC 2
Tub. B.
PERC 3
Glock.
S.
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
Med. Fa, Tuning change = Re
(PERC 4)
(a Chains)
(a Whip)
Jalar la Cadena con el impulso
Golpes en el borde del Cubo
(a T. Sheet)
Sprechgstimme
be - ra - ci!
(casi hablado)
¡Li - be - ra - ci!
¡Li be ra -
simile
arco
pizz.
alla Bartók

213
subito ♩=86
subito ♩=112
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1 Timp.
Picc.
Med.
(a Wind Chimes)
PERC 4 Whip
(a Chains)
Wind Ch.
(PERC 1)
l.v.
(a Timp)
Arrojar la Cadena bruscamente al interior del Cubo
Chains
(PERC 4)
Azote final
(a Cym Cr.)
PERC 2 T. Sheet
l.v.
(con barra de metal)
(a Tub. B.)
Cym. Crash
Tub. B.
(PERC 2)
PERC 3 Glock.
S.
Sprechgesang
(casi cantado)
¡Li be - ra - ci!
(impostaciòn a exclamativo y a canto normal)
gliss.
ci!
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.
arco
pizz. alla Bartók
sul pont. flautato
arco sul pont. flautato
nat.
divisi

216
♩=52
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
PERC 1
Timp.
Wind Ch.
PERC 4
Cym.
Crash
PERC 2
Tub. B.
PERC 3
Glock.
S.
Dal
ma
le
(a Wind Ch.)
(PERC 1)
l.v.
ma dolce
dolce sul tasto
arco
arco sul tasto
nat.
(presión normal)
divisi
pizz. alla Bartók
Vln. I a
Vln. I b
Vln. II a
Vln. II b
Vla. I
Vla. II
Vc. I
Vc. II
Cb.

I
220
Picc.
Fl. 1
C. A.
2 Cl.
PERC 1
Wind Ch.
S.
l.v.
l.v.
¡Mah! Li - be ra - ci dal - ma le e non ci in - dur-
I
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)
sul tasto
dolce ed espress.
sul tasto
dolce ed espress.
sul tasto
dolce ed espress.
sul tasto
dolce ed espress.

224
S.
re in ten ta - zio ne ¡Mah! Li be ra -
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)
mp
nat.
leggierdegato
pizz.
227
ci dal ma le Li - be ra ci dal
230
Fl. 1
Fl. 2
mf
cantando muy íntimamente, hacia "sus adentros"
p
ma le
¡Per
arco sul tasto
sul tasto
f

rall.
233
Fl. 1
Fl. 2
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
mf
f
sfz
a 2
1-3 Hn.
Tba.
S.
Ca ri tà!
¡Per - Ca - ri - tà
nat.
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)
arco
sul tasto
legato
p


J
237 ♩=48
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
senza sord.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
S.
Li be ra ci ¡Ay
J
♩=48
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)

241
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
C. A.
2 Cl.
1-3 Hn.
2-4 Hn.
Tpt.
2 Tbn.
B. Tbn.
Tba.
S.
Pa dre Nos tro
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)
gliss.

246
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Tpt.
Hp.
H C D
E F# G A
S.
(bocca chiusa)
A
Vln. I a
(tutti)
Vln. II a
(tutti)
Vla. I
(tutti)
Vc. I
(tutti)
Cb.
(tutti)
pizz.

249
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Tpt.
Hp.
L. H.
R. H.
gliss.
l.v.
S.
men
Vln. I a
(tutti)
Vln. II a
(tutti)
Vla. I
(tutti)
Vc. I
(tutti)
Cb.
(tutti)

251
Picc.
Fl. 1
Fl. 2
2 Ob.
C. A.
2 Cl.
2 Bsn.
Hp.
S.
mf
p
R. H.
L. H.
gliss.
(bocca chiusa)
subito
l.v.
(L. H.)
253
breath on position very soft aire coloreado muy suave
rall.
=40
PERC 1
Wind Ch.
Tub. B.
Vln. I a (tutti)
Vln. II a (tutti)
Vla. I (tutti)
Vc. I (tutti)
Cb. (tutti)
pizz.
arco
arco solo
Presionar la cuerda a media presiòn para obtener un ruido coloreado sin producir un sonido armònico