



U N I V E R S I D A D
DE LOS HEMISFERIOS

S A B E R Y S A B E R H A C E R

Facultad de Artes y Humanidades

Carrera de Música

Análisis, transcripción y recreación de la Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías
Carrera

Producto artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la
obtención del título de Licenciado en Música

Autor:

Emilio José Villacis Villagrán

Tutor:

D. M. A. Gustavo Lovato

Enero 2019

Agradecimientos

A la familia Carrera por haberme permitido usar entre su patrimonio familiar y obtener la información necesaria tanto de Mesías Carrera como de la parroquia de Zámiza.

A Yamaina Pumisacho Carrera quien me facilitó el acceso a la información respecto a su abuelito y colaboró con sus conocimientos técnicos instrumentales ayudando a la realización de los arreglos musicales.

A Gustavo, Jorge y William quienes no solo cumplieron su cometido como docentes lectores de este trabajo sino que también brindaron una mano amiga a lo largo de todo el proceso de gestación de este proyecto demostrando ser, mas que profesores universitarios, colegas en la música.

A mis padres por esperar pacientemente a que me gradúe.

A mi hermano por su fe incondicional en mi.

Dedicatoria

A mi hermano Felipe, quien ha sido y será mi ser más amado hasta la llegada de mi primogénito.

A mi maestro Alex, sin el cual no habría tesis, piano, música o Emilio.

DECLARATORIA

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Emilio José Villacís Villagrán

CI: 1721108387

Resumen

La obra de Mesías Carrera, un músico popular zambiceño, ha sido tan poco explorada como el sincretismo que puede existir entre elementos folclóricos y eclesiásticos. Este estudio sintetiza estas temáticas a través del análisis y recreación de la Cuarta Misa Folclórica de Carrera en un viaje a las orillas de la historia de la música del cristianismo. El trabajo en torno a esta obra refresca el concepto de misa y propone una nueva versión de la obra. Tras analizar y emplear distintas técnicas compositivas, europeas y ecuatorianas, se plantea una nueva aproximación a la fusión resultante entre lo sacro y lo secular. Aquí se descubre una obra que prototipa una simbiosis entre los términos académico, religioso y popular a través de la figura musical de Manuel Mesías Carrera. Al final, lo que se busca, como un objetivo entre líneas, es preservar, potenciar y difundir las posibilidades sonoras que la música ecuatoriana tiene para ofrecer.

Palabras Clave

Misa, folclore, ecuatoriano, arreglo, Mesías Carrera.

Abstract

The work of Mesías Carrera, a popular musician from “Zámbiza”, has been barely explored, just as the sincretism that exists between folk and ecclesiastical elements. This study synthesizes these topics throughout the analysis and recreation of Carrera’s Fourth Folklorique Mass in a journey at the shores of the Christian musical history. The treatment around this musical piece refreshes the concept of mass and proposes a new version of the piece. After analysing and employing different composition techniques, Europeans and Ecuadorians, a new approach to the resulting fusion between sacred and secular elements rises. Here, a musical piece is discovered that prototypes the symbiotic relationship between academic, religious and popular terms through the musical figure of Manuel Mesías Carrera. At the end, what is looked for, as an objective in between lines, is to preserve, enhance and spread the sound possibilities that the Ecuadorian music has for offering.

Key words

Mass, folk, Ecuadorian, arrangement, Mesías Carrera.

Índice

1	INTRODUCCIÓN	10
1.1	Justificación y problema.....	10
	Objetivo General:	12
	Objetivos Específicos:	12
2	MARCO CONCEPTUAL	13
2.1	Origen de la misa.....	13
2.2	Partes de la misa	14
2.2.1	Introito.....	15
2.2.2	Gradual	16
2.2.3	Aleluya y tractus.....	17
2.2.4	Ofertorio y comunión	18
2.2.5	Kyrie eleison.....	19
2.2.6	Gloria.....	22
2.2.7	Credo	25
2.2.8	Sanctus	28
2.2.9	Agnus Dei.....	29
2.3	Breve perfil musical de Manuel Mesías Carrera	31
2.3.1	Contexto religioso y popular.....	32
2.3.2	La figura del director de bandas.....	34
2.4	Trabajos en la forma musical “Misa” por parte de contemporáneos a M. M. Carrera	35
3	METODOLOGÍA	37
3.1	Procedimientos en la investigación documental	37
3.2	Análisis musical de los manuscritos	39
3.3	Notas respecto al texto.....	43
3.4	Evaluación final.....	45
4	DESCRIPCIÓN TEMÁTICA, ESTILÍSTICA Y FORMATO	47
5	ARREGLOS.....	49
5.1	Canto de ambientación	49
5.2	Canto de entrada.....	52
5.3	Señor ten piedad	54
5.4	Gloria	55
5.5	Aleluya	58
5.6	Ofrecimiento.....	61
5.7	Santo.....	64
5.8	Padre Nuestro	68

5.9	Cordero de Dios	70
5.10	Comunión.....	71
5.11	Canto de Salida.....	75
6	CONCLUSIONES	81
7	BIBLIOGRAFÍA.....	83
8	OTRAS FUENTES	86
9	ANEXOS	89

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y problema

La Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías Carrera existe solo en sus manuscritos originales como parte del archivo familiar distribuido entre sus hijos y otros congéneres. Dichas obras de seguir deteriorándose o corrompiéndose de alguna forma se perderían para siempre puesto que no existe ningún respaldo físico o digital de estos manuscritos. Además, los manuscritos no se encuentran, respecto a su estado de conservación, preservados en condiciones óptimas de temperatura, presión o humedad haciendo que su contenido estén en un delicado y contingente estado.

La obra de M. M. Carrera, tanto la popular como la eclesiástica, es poco conocida en el medio local: la parroquia de Zámiza; y en ámbito nacional, es desconocida totalmente. Su labor investigativa y compositiva en áreas no solo musicales sino también históricas, culturales, literarias y etnográficas representan un tesoro patrimonial que es prácticamente desconocido. Limitándose a su quehacer musical, posee un *opus* de alrededor de 800 obras que no están, injustamente, constituidas dentro del canon musical ecuatoriano, ni académico ni popular. Su legado musical carece de difusión y se encuentra enclaustrado en la memoria de aquellos que lo conocieron.

La misa, por otro lado, es una forma musical poco explorada entre los compositores ecuatorianos, tanto en nuestros predecesores como en los contemporáneos. El sincretismo de la forma musical misa con la cultura popular ecuatoriana posee resultados prácticamente desconocidos que no ha tenido una indagación más profunda como otros procesos del mestizaje musical. La musicología ecuatoriana ha enfocado sus esfuerzos en entender las mixturas culturales más populares como lo son los yaravíes, albazos, tonadas, capishcas, etc. Pero, por el contrario, el estudio de la influencia de rasgos indígenas y mestizos sobre actos puramente eclesiásticos ha sido más limitado.

La exploración de este sincretismo brinda una posibilidad de resignificación para la misa y para los géneros ecuatorianos. Actualmente, la información respecto a este abanico de opciones es poca. La investigación y la composición alrededor de esta simbiosis cultural no existe como práctica permanente; por lo tanto, este trabajo se autodefine como un estudio exploratorio que, adentrándose en las simbiosis brindará un poco de luz sobre dicha simbiosis.

La información que existe respecto a la forma musical misa y otros géneros ecuatorianos, un tema independiente del otro, es mucho más basta. Textos completos que hablen de su vinculación son prácticamente nulos. Los estudios existentes que traten estos temas son pocos¹ y no han sido muy difundidos en la comunidad musical y las composiciones existentes al respecto no han sido recreadas con frecuencia o, directamente, nunca han sido recreadas.

El presente estudio busca entender el entramado musical detrás de la composición de M. Carrera. Seguidamente, revalorizar y optimizar los elementos musicales y extra musicales dentro de la obra. Esto quiere decir, llevar a un nuevo ámbito a la misa de Carrera. J. S. Bach solía tomar melodías de himnos luteranos y los transformaba en increíbles cantatas. Un ejemplo preciso es la cantata “*Ein feste Burg ist unser Gott*“, BWV 80. El compositor toma este himno escrito por Martín Lutero, que en su momento ya era uno de los himnos más famosos entre los protestantes luteranos, y lo transforma en una cantata que, hoy en día, se ha convertido en uno de los milagros contrapuntísticos de la historia (Atkinson, 2017). Muchos han sido los compositores que, a través de las diferentes épocas, han tomado melodías populares y las han embellecido hasta convertirlas en obras maestras de la música universal².

Sobre la base de las experiencias anteriormente planteadas, este estudio busca recrear un proceso similar. El ideal fue tomar la esencia de la Cuarta Misa Folclórica y redescubrirla a través de la aplicación de distintas técnicas compositivas sobre sus melodías base. Este redescubrir de la obra, y su respectivo tratamiento, implica respetar la idea original de Carrera, en cuanto a texto y música (ambos de su completa autoría), a la vez que se explora las posibilidades sonoras que esta obra puede dar en nuevo formato instrumental y vocal.

El “nuevo ámbito” al que se busca llevar la obra no implica una extralimitación conceptual ni la deconstrucción de sus propiedades. Es decir, el objetivo no ha sido crear una nueva obra de corte atonal, dodecafónico, minimalista, electroacústica, etc., que deforme los conceptos básicos de la obra original como el tonalismo, la temática sacra, los ritmos tradicionales ecuatorianos, las diversas influencias indígenas y criollas o el formato. La

¹ Juan Agustín Guerrero menciona una misa en su “*Historia de la música ecuatoriana desde sus orígenes hasta 1875*”. Pablo Guerrero menciona a algunos autores de misas en la “*Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*”, Tomo I y II. Segundo Luis Moreno habla sobre la música autóctona en las fiestas religiosas en su libro “*Música y danzas autóctonas del Ecuador*”

² Véase las primeras “*Danzas Húngaras para piano a cuatro manos*” que fueron inspiradas en temas populares. El “*Capricho Italiano*” de P. I. Tchaikovsky que está inspirado en una melodía que el compositor escuchó a un músico callejero en su paso por Italia. Las diversas colecciones de danzas rumanas y húngaras de B. Bartók que fueron inspiradas en temas escuchados en fiestas populares de los distintos cantones de Hungría y Rumania.

máxima de este proyecto es vincular al compositor y a su obra con una versión potenciada de sí mismos. Esta versión debe ser más recursiva y fresca puesto que, de poderse, se busca apelar a públicos más variados y bastos. El apelar a públicos más variados, públicos nacionales y extranjeros, a través de música tradicional ecuatoriana basada en temáticas religiosas no es un objetivo directo de esta investigación. Sin embargo, si se plantea esta posibilidad como una visión a largo plazo, como una aspiración que permita que este tipo de propuestas musicales sean puestas en escena a lo largo del globo.

Si hoy en día se cuenta con poco material para recrear un discurso profundo acerca del sincretismo eclesiástico y popular, tomando en cuenta la facilidad de acceso a la información de la era digital, la situación musicológica lleva a plantearse la siguiente interrogante ¿Cuáles son los rasgos característicos de la música en la Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías Carrera que posteriormente se aplicarán en la creación de una nueva versión de la obra?

Resumiendo lo expuesto, los objetivos, general y específicos, de este trabajo son los siguientes.

Objetivo General:

Conocer el contexto histórico de la música en la misa de la Iglesia Católica y realizar el análisis musical en la Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías Carrera, como base en la recreación de una nueva versión de la obra.

Objetivos Específicos:

- Crear un archivo documental de los manuscritos originales de la Cuarta Misa Folclórica para su conservación y difusión; en soporte digital, fotográfico y de diagramación musical.
- Realizar un estudio histórico del concepto misa y sus implicaciones musicales.
- Analizar armonía, temas, motivos, frases y orquestación en la misa de Carrera.
- Arreglar la obra en cuestión mediante el uso de elementos musicales: barrocos, clásicos, románticos, contemporáneos y ecuatorianos.

2 MARCO CONCEPTUAL

Dentro de lo que cabe, el presente texto busca estructurar un perfil investigativo concreto antes de proceder a tratar la obra en cuestión. Se busca entender y explicar los aspectos intrínsecos de aquellos conceptos cuyo uso es menester dentro de este marco referencial. Dicho de otra manera, se procederá a analizar términos, momentos históricos y personajes desde la perspectiva que más ayude a complementar la elaboración y presentación del producto final.

Muchos temas serán vistos de manera superficial (a través de simple menciones) mientras que otros serán desarrollados de manera más profunda para dar al lector el panorama completo sobre el que se desenvuelve este micro estudio de carácter exploratorio. Se lo llama exploratorio no por el tipo de análisis o recreación que se pretende realizar, sino por la poca documentación y estudios etnomusicológicos respecto al compositor y obras a abordar. El estudio se ha de valer de todos los datos, herramientas y ayudas metodológicas al alcance para abrirse paso con claridad y precisión al entendimiento del lector.

Dicho lo anterior, es de orden deontológico anunciar los conceptos e ideas generales que, de cara, deben ser abordados. Estos conceptos e ideas son: la misa, desde un punto de vista histórico y formal. Los movimientos o partes que conforman a la misa. La evolución de la misa desde su ángulo musical (aunque habrá menciones a su evolución como celebración puramente religiosa cuando sea necesario). El trabajo de otros compositores ecuatorianos sobre la forma musical de una misa. Y finalmente, se tratará al compositor Mesías Carrera y a su terruño, la parroquia de Zábiza.

No se busca que este sea un estudio biográfico del compositor ni historiográfico de la parroquia. No obstante, no se puede ser austero con estos temas puesto que, sin conocer a la persona, aún si es levemente, ni el momento histórico que esta vivió, no se puede intentar si quiera entender a su música; mucho menos trabajar sobre ella haciendo adaptaciones, arreglos, parodias, etc. Vale aclarar que lo dicho en este apartado no pretende ser la última palabra, pero si un breve apartado teórico-musical que aporte reconocimiento a la figura de un músico zambiceño que consagró su vida al arte popular.

2.1 Origen de la misa

La misa es el recordatorio de la Última Cena celebrada por Jesús y sus Apóstoles (Juárez, 2010, pág. 29). Sin embargo, el rito de la Eucaristía romana moderna ha tenido drásticas y largas transformaciones. En principio, era una tradición judía reunirse para recordar este

evento. Los semitas organizaban un festín que terminaba en excesos y embriaguez. Fue hasta el siglo II que los primeros cristianos tomaron esta celebración, la trasladaron al alba del domingo (para cotejar con el día y hora de la resurrección de Jesús) y la dividieron en tres momentos básicos: la procesión de entrada (introito) la procesión de la ofrenda (ofertorio) y la compartición del cáliz consagrado (comunión). Cuatro siglos después, esta Eucaristía primitiva tendría textos litúrgicos para cada momento, salmodias para la asamblea y cánticos que acompañen las distintas secciones (Asensio, 2008, págs. 186-188).

Evidentemente, fue el introito, el ofertorio y la comunión los primeros en ser musicalizados (normalmente interpretados por un solista). Luego fue el turno de los actos penitenciales, el *Kyrie eleison* y el *Agnus Dei*. El gloria surge como una sucesión del *Kyrie* desembocando en un cántico aparte (aunque la filiación temporal del gloria y el *Kyrie* no queda muy clara entre distintos autores). El gradual, el gregoriano y/o el tracto tuvieron sus melodías después de estos cantos y el último en ser musicalizado fue el *credo*. A pesar de que este último, como momento litúrgico, es parte de la misa desde el Concilio de Nicea del 325 d. C. (Juárez, 2010, pág. 25), no es hasta el siglo XI que este momento es musicalizado. En aquella época, una gran fuerza hereje crecía y los clérigos decidieron hacerle frente “popularizando” al *credo* al musicalizarlo

Finalmente, ya en el siglo XII, se tiene a la misa latina constituida a plenitud. Las antífonas que acompañaban los momentos procesionales (introito, ofertorio y comunión) serían acompañadas por los momentos aleccionadores (aleluya, gradual y tracto). A este grupo de períodos en la misa se los llamo el Propio. Aun así, estos períodos son variables de acuerdo con el calendario litúrgico y se suprimen o se cambian, como cuando aparece la Secuencia en las misas para difuntos. Por otra parte, hay textos de penitencia o alabanza, que son invariables e independientes del calendario litúrgico. A este nuevo grupo de textos se los conoce como el Ordinario y están conformados por cinco momentos: *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *credo*, *sanctus* (incluido alrededor del 400 d. C.) y *Agnus Dei* (Asensio, 2008, págs. 189-191). Cada uno se traduce como Señor ten piedad, Gloria a Dios en las alturas, creo, canto y Cordero de Dios, respectivamente.

2.2 Partes de la misa

A pesar de que los ordenamientos para los cantos litúrgicos, tanto de la misa como de los oficios, fueron establecidos con el pasar de más de una decena de siglos, las melodías utilizadas durante estos períodos de adaptación fueron numerosas. Con la evolución de la

música sacra, a través de una masiva cantidad de cantos, vino el desarrollo de la notación musical y de los fundamentos teóricos musicales. Ya en tiempos de San Gregorio Magno se estableció la *Schola Cantorum*. Este era un grupo de siete miembros, cuatro destinados al coro y tres solistas, en donde uno de los solistas ejercía de director musical (Juárez, 2010, pág. 32) y se lo denominaba *chanfre* o capiscal. Este grupo, a lo largo de su proceder, trabajó melodías heredadas de las Galias, de Milán, de España y del que sería el Imperio Carolingio además de temas originales que desembocarían en estilos únicos propios de la *Schola*. Esto se encuentra reflejado en los *Ordines Romani* que cuenta detalladamente todos los sucesos que acontecían alrededor del altar (Asensio, 2008, pág. 189).

Llegó el punto en el que cada canto litúrgico tuvo su propia estructura, organología y función dentro de la vida cristiana. En el caso de las partes de la misa es preciso anotar algunos aspectos formales que distinguen claramente un momento de otro.

2.2.1 Introito

Es el primer momento de la misa, con este cántico se da la entrada del celebrante. Tiene carácter procesional y originalmente era una antifona con versículo salmódico (Juárez, 2010, pág. 37). El texto del introito tiende a ser de carácter interrogativo y suele tener acentuación en palabras de origen hebreo. Por lo general, no suelen tener fórmulas de elaboración (exceptuando las cadencias) y es difícil clasificarlos dentro de un solo modo. Algunos de ellos poseen cualidades duales modales y su relación en cuanto al modo solo se entiende por su nota final (Asensio, 2008, págs. 228-229).

En trabajos de misa netamente musicales, sin usos prácticos dentro de la liturgia, encontramos a este canto de entrada suprimido. Véase las misas BWV 232, 233, 234 y 235 de Bach, todas empiezan directamente con el *Kyrie*. Los opus 86 y 123 de Beethoven son misas que empiezan con el *Kyrie* y la misa en re mayor de Dvorák tiene igual proceder como otros tantos ejemplos más. Aquí cabe mencionar que en trabajos como estos y posteriores, los compositores decidieron utilizar solo los cantos del Ordinario para sus composiciones, denominando a este conjunto de piezas como “Misa Musical”. Esta denominación aparece por primera vez con Palestrina y más tarde, por cambios en estructura, instrumentación y polifonía, se llamaría “Misa Musical Moderna” para trabajos realizados del barroco en adelante (Bas, 1947, pág. 148). En este trabajo se utilizará la expresión “misa musical” para referirse en general a todas las misas que aquí se expongan.

Los elementos procesionales del Propio fueron relegados casi exclusivamente para composiciones de uso eucarístico. Como es el caso de la Cuarta Misa Folclórica de Manuel Mesías Carrera que cuenta con un canto de entrada (introito) y son de uso eucarístico. Eso se verá a detalle más adelante. Excepciones a estos parámetros son las misas de muerto que en su mayoría cuentan con un canto de entrada que es el *Requiem Aeternam*, pero al ser misas de muerto están exentas de algunos canones de la misa común.

Formalmente, el introito tiene una estructura ternaria bitemática. La división de su estructura es A – B – A´ en donde A es el coro cantando una antífona y B es el o los solistas con los versículos. La intercalación de entradas entre coro y solista no siempre se limitaba a la estructura presentada. Se repetía la antífona con muchos versículos intercalados hasta que se daba una señal donde se cantaba una última antífona como final (Bas, 1947, pág. 139).

2.2.2 Gradual

Es un salmo responsorial que se da después de la Primera Lectura. El gradual, en estructura, es idéntico al introito. No solo es ternario bitemático, sino que la organología es idéntica. El coro canta la antífona y responde el solista. Sin embargo, existe una diferencia de carácter formal y otra de carácter histórico. Originalmente, el celebrante recitaba el versículo y la asamblea respondía. La *Schola* dio florituras al versículo haciendo que ya no sea función del celebrante sino de un solista que las pueda cantar (en muchos cantos coincidía que el cantante era el celebrante, pero en otros era una persona diferente). Después, decidieron agregar líneas melódicas también al responsorial de la asamblea haciendo que sea labor no de los feligreses sino de cantantes entrenados. Por tanto, la *Schola* asumió también este papel siendo ellos quienes respondían y ya no la asamblea (Juárez, 2010, pág. 37. En vista de que el coro de respuesta se situaba en las gradas que acceden al altar se lo denominó a este momento gradual.

Desde tiempos de San Agustín (354 d. C. – 430 d. C.), esta parte de la misa tenía el objetivo de integrar a la asamblea con una participación “activa” dentro del rito. Sin embargo, el tiempo dio a esta sección un carácter técnico y perdió su esencia comunitaria. Todas las formas de responsoriales que vinieron después adquirieron este mismo carácter, relegando a la asamblea de participe cantora a simple y llana oyente. Este hecho, aunque limitó la actividad de las masas, llevó a occidente al desarrollo de la polifonía vocal puesto que, en sencillas palabras, tener un coro realizando homofonía todo el tiempo era una

“subutilización” de recursos. Así lo vieron los músicos de *Notre Dame* y con ello vino el *organum* (sinónimo de organización) a dos, tres y cuatro voces (Juárez, 2010, pág. 45).

Otra diferencia entre gradual e introito es que el gradual posee repeticiones. El tiempo hizo que los solistas no pensarán en repetir el versículo con la misma línea melódica. Los textos podían cambiar de acuerdo con la celebración del calendario litúrgico. Las temáticas podrían ser otras y, por tanto, la extensión de los versículos también cambiaba. Esto hizo que se añadieran nuevas melodías dentro del mismo gradual por cambios en la letra. Lo único que se conserva, es la entonación y la cadencia. Las nuevas formas para el gradual serán A – B – A – C – A, etc. (Asensio, 2008, pág. 197). El planteamiento ya no es bitemático sino tritemático, tetra o más (de acuerdo con la necesidad) y la división deja de ser ternaria y se asemeja más a una primitiva forma Rondó.

Aquí vale la pena aclarar que los graduales, por su estructura elemental de pregunta y respuesta, fueron un modelo de toda la música religiosa de la época. En términos compositivos, el intercambio de ideas intercaladas a manera de pregunta y respuesta es herramienta básica en cualquier tipo de composición, tonal, atonal, modal, etc.

2.2.3 Aleluya y tractus

El aleluya es una alabanza que se sitúa después de la Segunda Lectura o después de las lecturas epistolares y se reemplaza, en tiempos de Cuaresma por el *tractus* o tracto (Juárez, 2010, pág. 37). El aleluya guarda una forma bitemática similar al gradual con la diferencia de que empieza por el solo y la entrada del coro no es un tema distinto sino una variación acortada del tema solista. Luego procede un versículo con tema distinto y regresa al coro. La forma final sería: A – A' - B – A''. Esta alabanza se conecta inmediatamente con el gradual. Por ello, la extensión, estilo y entonación del gradual y el aleluya deben ser similares para poder articular ambos momentos.

El aleluya tiene un origen singular. Desde épocas pre gregorianas, ya aparecía la palabra *alleluia* en Hispania, las Galias, territorios romanos, Milán, etc., pero esta solo era una palabra para fin de frase de carácter, a veces, responsorial parecido a la palabra *Amén*, pero con más júbilo. Se la asociaba con cantos llamados *laudes* y fue el desarrollo de la antífona el que fue proveyendo a esta palabra, sílaba por sílaba, una entonación y algunos melismas que permitieron se le incorporó el verso (que continúa con la palabra *iubilus*) hasta desarrollar un canto único. Esto hizo del aleluya un canto tardío y se lo evidencia en las

recopilaciones de textos que muestran a los aleluyas como apéndices casi opcionales (Asensio, 2008, pág. 214).

El tracto, aunque es el sustituto del aleluya en tiempos penitenciales como la Cuaresma, tómporas, difuntos y demás, tiene un carácter y procedimiento distinto. El modo por excelencia sobre el que está compuesto es el *tetrardus* plagal (actualmente un re dórico) y su estructura carece de estribillos intermitentes (Asensio, 2008, pág. 191). Su carácter es más solemne, lo cual es adecuado tomando en cuenta los momentos en que es usado pero su sonoridad sigue siendo jubilosa, posiblemente por el uso del modo dórico que amalgama ambas cualidades. Los tractos, vale destacar, aunque pululan en el modo VIII, existen otros tantos en los distintos modos y en cada uno, el procedimiento es distinto, en la forma de ascender o descender las melodías o en la cadencia.

También existe una relación directa entre el momento en el calendario litúrgico y el tracto. Por ejemplo, la extensión del tracto no siempre es la misma, puesto que el *Qui hábitat* (un tipo de tracto) del primer Domingo de Cuaresma es el más largo del año, teniendo una extensión de dieciséis versículos. Recordando que el tracto (al igual que el aleluya) sigue al gradual debería contar con una extensión y entonación similar al gradual. Aquí, como se puede apreciar, esa “regla” no se cumple haciendo que, de paso, la forma del tracto también cambie (Bas, 1947, pág. 140). Después del aleluya o el tracto, viene la Secuencia. La Secuencia solo aparece en misas de muertos y ya que ese tipo de misas no serán analizadas en este estudio no se desarrollará las implicaciones y variantes de la Secuencia.

2.2.4 Ofertorio y comunión

El ofertorio y la comunión son dos momentos íntimamente relacionados. En el primero se consagra el Pan y el Vino y en el segundo la asamblea recibe estos elementos ya consagrados (Juárez, 2010, pág. 37). En cuanto a su estructura, ambos comparten forma de motete, no hay repeticiones ni divisiones (Bas, 1947, pág. 140). En cuanto a su función e historia la situación cambia. El ofertorio en tiempos pasados poseía una forma de responsorial pero su función de acompañar al momento de la consagración de las ofrendas hizo que este sujeto a simplificaciones, pues opacaba a uno de los momentos más cruciales de toda la Eucaristía, la consagración del cuerpo y la sangre de Cristo. Con el tiempo se acortaron los versículos hasta que esta sección fue relegada al órgano. Aun así, melódicamente, el ofertorio es el canto más melismático de todos los que conforman la misa. Llamado también el “bel canto” de este repertorio (Asensio, 2008, pág. 206).

Por otro lado, la comunión posee uno de los textos más antiguos e inalterables de toda la liturgia, el Salmo 33, versículo 9. La posteridad hizo que aparecieran textos no salmódicos para la comunión, pero el salmo mencionado posee una relevancia que duró siglos. Aun así, la estructura formal de esta tiene variaciones. De manera estándar, la estructura que posee es la misma que la del introito: antífona coral – versículo solista – antífona coral (Asensio, 2008, pág. 230). Esta estructura se contrapone a lo dicho previamente por Bas porque menciona a la comunión como una forma de motete sin repeticiones y lo dicho por Asensio es un claro A-B-A. Esto se puede adjudicarse a la siguiente razón.

La comunión posee una doxología (alabanza a Dios) menor llamada *Gloria Patri* que fue suprimida. En los más antiguos textos que carecen de notación musical se encuentra otro texto intercalado. El *Versus ad repetendum*. Esto daría una nueva forma que es: antífona (A), versículo (B), *Gloria Patri* (C), *Versus ad repetendum* (D). Puesto que algunos textos solían suprimir en la notación de la estructura las antífonas de repetición porque estaban sobreentendidas como elemento de cierre (sobre todo si la última sección anotada era de solista) esto puede haber creado una confusión en cuanto al carácter responsorial de la obra. Muchas recopilaciones cuentan con los cantos completos arcaicos mientras que otras los suprimieron dejando la estructura más básica. Dicho esto, el ABA inicial junto al ABCD final proceden de la misma tradición y tienen la misma función. Las variantes hispánicas, gálicas, romanas y demás nos dejan textos inconexos (Asensio, 2008, pág. 231) y, como acaba de suceder, ligeras contradicciones entre autores.

El estilo musical de la comunión cambia de acuerdo con la fecha. Para Adviento y Navidad el estilo es *recogido* (melodías tradicionales acumuladas a través de los años). Para después de Navidad el estilo es *desarrollado*. En las Fiestas de Cuaresma, el estilo es sencillo, silábico y directo (Asensio, 2008, pág. 236). El desarrollo silábico y casi silábico que poseen estos cantos hizo que en algunos aspectos se parezca al introito (ABA) pero en otras, por su desarrollo y adornos, al ofertorio. La comunión marca el fin de la misa seguida de un canto de salida. Es también el último de los cantos del Propio.

2.2.5 *Kyrie eleison*

El primer momento del Ordinario y el primero de los cantos comunes que son usados por compositores externos al magisterio de la fe en la macro estructura “Misa Musical”. *Kyrie eleison* significa “Señor ten piedad” y no tiene procedencia latina. Proviene del griego y este

detalle amerita ser revisado. Por un lado, esto puede explicar el origen de un canto penitencial muy antiguo propio de los dos primeros siglos de la era cristiana. La comunidad cristiana estaba muy esparcida por toda Europa y oriente producto de la diáspora del primer siglo. Por otro, esto puede tener relación con plegarias del siglo V que fueron incorporadas desde Oriente en reemplazo de un momento similar dentro de las misas de Europa Occidental. En cualquier caso, tiene un proceder regional distinto y los primeros *Kyries* fueron definidos como *cantos regionales* (Asensio, 2008, pág. 242) puesto que eran melodías sencillas con algo del folclore nativo. El decir la frase “Señor ten piedad” en ciertos momentos del culto era labor de la asamblea mas que del celebrante (una forma de responsorial no musicalizado). Por este hecho, fue la asamblea, la gente común y corriente, la que empezó a crear melodías sobre esta suplicante frase que repetían en cada celebración del rito. En Oriente, la disposición de la misa no estaba tan claramente estructurada como en occidente y momentos pequeños de interacción por parte de los feligreses, como estas súplicas, pudieron haber dado paso a la inclusión de propuestas musicales provenientes del pueblo y no como paso en occidente que casi todo provendría de la *Schola*.

El texto del *Kyrie*, al no tener origen salmódico o evangélico, es muy sencillo. Se limita a tres invocaciones de *Kyrie eleison*, seguidas de tres invocaciones de *Christe eleison* y finaliza con tres invocaciones de *Kyrie eleison*. En las misas de Palestrina es donde más se puede encontrar esta estructura (AAA BBB AAA) (Bas, 1947, pág. 143). En ellas, la melodía gira sobre tres notas ascendentes, do, re y mi, o su equivalente plagal, sol, la y si. No es de carácter coral ni solista sino la integración de ambos: responsorial. Las respuestas de los solistas alternan en pequeños compases con el coro haciendo que las secciones no estén separadas como en graduales, aleluyas, etc.

Este canto toma uno de los principios gregorianos que es el canto firme y sobre esa melodía realiza juegos entrando y saliendo del modo a través de fictaciones en las otras voces. En algunos casos, en la última tripleta de las invocaciones, se realiza una *coda* para dejar claro el final; siendo la nueva forma: AAA BBB AAC. Otras combinaciones separan cada grupo de invocaciones dando más variedad dentro de la tripleta teniendo ABA, CDC, EFE. En trabajos más modernos, la forma final del *Kyrie* es un gran A – B – C. Evidentemente en el *Christe* hay un cambio en cuanto a concepto por tanto la música amerita ser replanteada. Hacia el final los compositores buscan una súplica conclusiva o recapitulan A con ligeros cambios en la extensión teniendo como resultado un A´ (Bas, 1947, pág. 149).

La *Missa Solemnis en Re Mayor Op. 123* de Ludwig van Beethoven (1864) tiene una forma ABA'. En extensión, no se limita a las tres invocaciones por sección puesto que es una obra no solo coral sino sinfónica. El tema A es un coral isorrítmico mientras que B es un contrapunto de estilo barroco entre los solistas con respuestas del coro. Como es tradición en misas con acompañamiento orquestal, los instrumentos doblan las líneas de las voces. En este caso, Beethoven se aleja un poco de este formato para dar ciertos momentos de acompañamiento armónico contrastante. Por lo grande de la orquestación, algunas líneas instrumentales difieren de los motivos vocales para no sobrecargar las texturas doblando una y otra vez a las voces. Aun así, el acompañamiento no es propiamente florido. Utiliza notas largas y ligaduras para dar una base armónica enorme a las voces.

La *misa en si menor BWV 232* de J. S. Bach (1954) no comparte las formas de Palestrina. El primer *Kyrie* es un A en si menor y tempo largo. El contrapunto es incesante e infatigable. B, que representa el *Christe eleison*, podría ser considerado una obra aparte. El tema B, posee un tempo más ligero y se maneja en re mayor a pesar de los giros de la sensible a do natural que no es modulación a sol mayor sino simples movimientos de florituras entorno al tono por parte de los solistas. Esto recuerda a los movimientos duales de Palestrina en torno a los modos en donde utilizaba fictaciones impropias del modo de la obra para dar la sensación de pasar a un modo distinto pero resolviendo en el modo original. Finalmente, el regreso al *Kyrie* es un tercer periodo C puesto que no recapitula ningún motivo de A. La tonalidad es fa menor con tercera de picardía en el final. Comparado con Beethoven, la extensión es mucho mayor. En Bach, el contrapunto vocal está presente de principio a fin mientras que en Beethoven solo se lo evidencia a plenitud en el *Christe* con los solistas. La forma es ABC difiriendo en forma, orquestación, tempo y tonalidad.

Otro buen ejemplo que es menester analizar es la *misa en re* de A. Dvorák (1950). Su orquestación es más sencilla que la de Beethoven y ligeramente más extensa que la de Bach. Al igual que en los casos anteriores, las cuerdas doblan a las voces mientras que los vientos, por momentos, doblan las voces o tienen sus momentos individuales. La extensión es más corta que la presentada por Beethoven y por la tanto más cercana a las tres invocaciones de Palestrina. No obstante, aún supera con creces a esta última cifra. Algo que Dvorák comparte con Beethoven es la inusual sensación de regocijo en un canto penitencial. No solo es el uso de la tonalidad mayor. Los giros armónicos poseen poca saturación con tensiones, haciendo a los temas algo graciosos la mayoría del tiempo. El inicio de la *misa* de Dvorák se asemeja

al canto navideño de un coro infantil en Noche Buena. Los *Kyrie* de Beethoven y Dvorák son deliberadamente alegres y brillantes, aunque en el caso de Beethoven hay mayor cantidad de pasajes que oscurecen de manera determinante a la obra a través de registros bajos, acordes muy cerrados entre voces y tensiones sin resolver.

Entre los tres compositores, Bach es quién más conceptualiza sonoramente la idea de penitencia y súplica que implica el *Kyrie*. Un punto que conecta a las tres obras es el tempo, siempre largo, lento, *adagio*, *andante* o *quasi andantino*. Esta es la única prueba de carácter penitenciario respecto al texto. La sensación de melodía tradicional está totalmente suprimida (recuérdese el origen folclórico melódico Oriental que tenía el *Kyrie*) dando paso al carácter musical de la época a la que los compositores pertenecieron.

2.2.6 *Gloria*

Tiene lugar inmediatamente después del *Kyrie* y a diferencia del canto previo este es un himno. Junto al *Te decet laus* y al *Te Deum* son los únicos tres himnos que han sobrevivido en la liturgia occidental (Asensio, 2008, pág. 248). Al ser una alabanza que se conoce puntualmente como la “gran doxología”, se suprime en tiempos de Cuaresma, Adviento y misas de muertos. Originalmente, argumenta Asensio, era labor de la asamblea entonar este himno. Pero la intrincada extensión de los versículos hace que ese hecho sea poco factible.

La extensión es de 16 versículos, en principio, y el compositor tenía la libertad arbitral de decidir que versículo utilizar como tema, donde colocar canto llano, como organizar las voces, donde crear tropos de melodías o textos, etc. (Bas, 1947, pág. 145). Esto se produjo, seguramente, porque, en un inicio, la asamblea recitaba los versículos del gloria de memoria y de corrido, sin entonación aparente. El tiempo lo transformó en un *recitativo*. Específicamente, en uno en la menor. La adhesión de los melismas y una estructura fija no provino de la *Schola* sino del celebrante. Por ello, la forma del gloria es tan variada y discordante. Aun así, podemos diferenciar, por la prosa original sin tropo, tres secciones distintas de texto con una frase de cierre (Jungmann, 1951, pág. 450):

Anunciación a los pastores del nacimiento de Cristo por parte de los angeles:

Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntaris.

Alabanzas al Padre:

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Invocaciones a Cristo:

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus Iesu Christe.

Cierre con una invocación a la trinidad:

Cum Sancto Spiritu in Gloria dei Patris. Amen.

Siguiendo este modelo de texto, el gloria puede tomar variadas formas y tratamientos, musicalmente hablando (Bas,1947, págs. 149-50) propone dos esquemas para la organización musical de los versículos. El primero, un A – B – C – D en donde los versos aparecen en grupos de cinco, cuatro, tres y cuatro versículos respectivamente. Luego, presenta una segunda opción en la que la forma es A – B – C – B' - A'. La organización versicular es muy similar con un cambio en los dos últimos grupos donde se reserva el último versículo para la última sección.

Uno de los ejemplos más notables es el gloria en re mayor RV 589 de Antonio Vivaldi (2007). Tiene doce secciones, casi una por versículo, y en ellas se puede encontrar corales con orquestas de cámara, motetes con contrapuntos complejos o isorrítmicos, solos y duos en estilo de aria, graduales con solista y respuesta coral, imitaciones entre instrumentos y voces o líneas melódicas independientes para cada sección de la *organa*. La variedad entre tempos, tonalidad y orquestación para cada versículo es ineludible.

El Op. 123 de Beethoven tiene coherencia respecto a lo realizado por Vivaldi. Su gloria se divide en cinco grandes secciones. Todas son para el formato de orquesta sinfónica, coro y solistas. Entre secciones hay variaciones de tempo y tonalidad. El detalle a destacar es que los altos tempos de este gloria y el cargado contrapunto, muy adornado entre los solistas y el coro, hacen que el texto sea, en su mayoría, ininteligible. Esto no ocurre en Vivaldi. La independencia de motivos entre lo vocal e instrumental se percibe a través de los cargados adornos y el virtuosismo específicos de cada sección. Esta obra recuerda, en muchos aspectos vocales, al cuarto movimiento de la Novena Sinfonía del mismo Beethoven, Op. 125, por el trabajo contrapuntístico en las voces solistas, mas difiere en el nivel de claridad audible del texto. Al igual que en Vivaldi, deja una sección entera para la invocación final de la Santísima Trinidad pero Beethoven lleva un poco más lejos el desarrollo temático dejando la sección final para el uso exclusivo del versículo final que es una sola palabra: Amén.

En Dvorák, el gloria del Op. 83 es una sección corta sin muchas divisiones que cuentan con los elementos de los ejemplos previos. No posee divisiones tan radicales y todo el período conserva la tonalidad. Sin embargo, posee elaboraciones específicas de motivos de acuerdo al texto. Los motivos son muy claros puesto que utiliza la entrada sucesiva de las voces con el motivo que corresponde a cada sección específica del texto. Este es un recurso muy antiguo usado por motetes antes de Palestrina pero Dvorák lo usa con gran elocuencia facilitando la audición. Cada que hay un cambio de motivo repite la fórmula evidenciando una nueva sección del texto y nuevo carácter para la sección. En este gloria se destaca un elemento olvidado y menoscabado en los ejemplos anteriores: el órgano. El órgano cumple la función de doblar y reforzar las voces. El resto de la orquesta cumple, en pocas ocasiones, esta función o, directamente, se desliga totalmente del canto con adornos y pasajes diatónicos. Otra característica llamativa es que finaliza el gloria con el tempo inicial. Vivaldi recapitula el tempo y los temas del inicio del gloria pero lo deja como penúltimo momento para finalizar con una plegaria diferente.

En el BWV 232 de Bach, el gloria está dividido en nueve partes, a pesar de que Bach presenta la primera sección de la obra como *Kyrie* y gloria en uno y, parte de él posee hasta cinco voces. Comparte las cualidades ya revisadas en los ejemplos anteriores en cuanto a esa megadiversidad de carácter para la división versicular, aunque, como es costumbre en su obra, es más fiel a la imitación de las voces por parte de los instrumentos. Un detalle importante es que, al igual que en Vivaldi, utiliza las trombas como cualidad tímbrica para diferenciar el inicio de cada sección. Este rasgo, compartido entre ambos barrocos, puede tener génesis en sus labores religiosas intrínsecas. Después de todo, es bíblico el hecho de que los ángeles tocan las trompetas y en un momento como la anunciación es más que aceptable malear la obra a dicha tímbrica. Claro que esto es pura elucubración.

En todos los ejemplos, el gloria es un momento de gran extensión y versatilidad en donde se pone de frente la estrambótica variedad temática y sonora que la voz y el instrumental pueden ofrecer. A pesar de que esta doxología es de origen assembleístico, su complejidad es enraizadamente superior a un canto ejecutado por feligreses. Vease en Beethoven, en el primer *Allegro*, como se pierde, en muchos casos, hasta los acentos, haciendo desaparecer momentáneamente la sensación de pulso. Todos estos procedimientos están en consonancia con una misma idea entre todos los compositores, la exaltación de Dios y la llegada de su Hijo.

2.2.7 *Credo*

El *credo* tiene una función primordial dentro de todo el rito cristiano y durante la historia de la cristiandad. El *credo*, en cuanto a texto, posee 17 versículos, uno más que el gloria (Bas, 1947, pág. 146). Pero el peso del significado de su texto, para el mundo cristiano, va mucho más allá que el del gloria. El *credo* es el símbolo de la fe profesada, es la expresión oficial romana que denota la existencia y el entendimiento que se dio sobre la Trinidad.

En el *credo* se expresa al Dios como trino en persona, pero uno en esencia puesto que la fe católica es monoteísta. Aquí, en el *credo*, se entiende que el Padre no es creado, el Hijo no es creado, pero si engendrado por el Padre (*genitus*) y el Espíritu Santo no es creado ni engendrado, sino que procede del Padre y del Hijo (*duplex*). Este es el dogma base de la fe católica y uno de los principales problemas teológicos que posee. Su establecimiento tuvo lugar durante tres concilios distintos que culminan en el 553 d. C. en Constantinopla. El *credo* es la respuesta teológica al problema de ver a Dios como uno y trino a la vez (Lorente, 1993, pág. 152).

Por ello, el *credo* tiene una importancia teológica e histórica más grande que otros momentos de la misa. Se le conoce también como *Símbolo niceno-constantinoplano* por los lugares en donde fue tratada la cuestión dogmática o *Símbolo atanasiano* por los escritos teológicos de San Atanasio en defensa de la divinidad del Hijo. En *De Trinitate* de San Agustín se abordan a profundidad estos y otros problemas dogmáticos. Lo curioso del *credo* es que originalmente, como canto, no se lo usaba en Roma. Su uso no era para la misa sino para adoctrinamiento de los herejes en las zonas paganas del imperio y las externas a este. Fue Enrique II quien demandó al papa Benedicto VIII que se rezase esto durante la misa a pesar de su aparente falta de propósito en medio de la cuna geográfica y política del cristianismo. El papa accedió a que se cante en los domingos y fiestas, lugar donde permanece hasta ahora en la misa romana (Jungmann, 1951, pág. 594).

Los compositores tratan, en cuanto a música y texto, al *credo*, de manera similar que al gloria. Al ser prosaico, no está sujeto a medidas y al ser tardío en su introducción en el rito no tuvo una escuela que lo ilustrara bajo protocolos específicos. El texto fue alterándose según las tradiciones gálicas, hispánicas, milanesas, romanas, griegas, etc. Con todo ello, un texto definitivo aparece en latín hablando en primera instancia de Dios Padre y su naturaleza omnipotente e increada. Luego, habla del Hijo (la cuestión teológica), su concepción y Pasión. Finalmente, se trata un trozo de los postulados del Apocalipsis con el Juicio Final y

una última reiteración de la fe en Dios, su Iglesia y su Magisterio. He aquí el texto en latín organizado en una propuesta formal por Bas (1947, pág. 150-51) en donde las siglas T. P. marca el fin de la tonalidad principal:

Sección I:

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.

(T. P.)

Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.

Sección II:

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.

(T. P.)

Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.

Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris.

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.

Sección III:

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit.

Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. (T. P.)

Et unam, sanctam, Catholicam et Apostolicam Ecclesiam.

Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Et vitam venturi saeculi.

Los tratamientos musicales del *credo* son variados y no sujetos a reglas igual que el gloria. Por ello, no se tiene claro quien lo cantaba, si el clérigo o los congregados (Asensio, 2008, pág. 253). Palestrina dio una prioridad al equilibrio de las voces para al entendimiento del texto. Alternar entre períodos de tres o cuatro voces servía para clarificar los acentos del

texto y así hacerlo más evidente evitando saturar las sonoridades y el eludiendo el empañamiento de la pronunciación que produce el cruce silábico del contrapunto. Esto puede ser por la noción de juramento que hay detrás del *credo*, a diferencia del gloria que tiene un sentido casi festivo, y por tanto necesita ser muy claro en lo que dice.

El *credo* tiene tres puntos temáticamente llamativos dentro de la “narrativa”. El primero es el versículo inicial que habla de la omnipotencia del Padre. El segundo punto es el paroxismo de la Pasión, la crucifixión. El tercero es el pináculo de la fe cristiana, la resurrección. En el BWV 232 estos tres momentos son plenamente diferenciados. El primero es tratado con solemnidad en tiempo común con un proceder muy claro de la melodía de cada voz, evitando demasiada saturación. Las tensiones son muy pensadas y liberadas con sumo raciocinio. En el segundo momento, la crucifixión es procesional, tiempo lento y pesado. El contrapunto pasa a segundo plano y la armonía, llena de notas blancas y escasas resoluciones, hace que este trozo sea parsimonioso y doloroso. Finalmente, sin detenerse en una gran pausa, calderones o ralentizaciones, explota la alegría de la resurrección con cuatro trombas y tempo muy suelto.

Beethoven utiliza un proceder muy parecido al de Bach. *Allegro ma non troppo* es el tiempo inicial y está lleno de grados tonales en su armonía al igual que de notas amplias y voces en negras, la mayor parte del primer versículo. Llegado a la crucifixión, Beethoven utiliza *Adagio espressivo*. En el primer ascenso melódico satura el modo menor con un segundo grado con su nota fundamental alterada descendentemente en el modo menor³ para tensionarlo repitiendo notas en ese segundo grado bajado y luego caer. Se percibe la misma idea de dolor y pesadez que en Bach. Llegado a la resurrección la tonalidad es mayor, el tempo *Allegro molto* y las melodías son siempre ascendentes llegando a registros muy agudos y manteniéndose en esa briosa expresión.

Un ejemplo llamativo es Mozart y su Gran Misa en do menor, K 427 (1882). La primera parte de su *credo* posee pronunciaciones silábicas rápidas y muy métricas en todo el coro. Esto, aún sin serlo, es lo más cercano al origen *recitativo* que tiene el *credo* niceno. Por otra parte, nunca se llega a la crucifixión y cierra el *credo* con la concepción de Jesús en un solo de soprano. Lo más peculiar de este final es que posee una cadencia. Por un lado, podría decirse que es una especie de arioso, aunque en cuanto a motivos no está tan definido como

³ Esta alteración en el segundo de grado de un modo menor es muy propia de nuestra música tradicional indígena con la diferencia de que el procedimiento es invertido. Este segundo grado alterado descendentemente no aparece en melodías ascendentes. Aparece como final de frase y normalmente con melodía descendente para resaltar el semitono formado entre la fundamental bemol del segundo grado y la raíz del primer grado o tónica.

la primera sección como para considerarlo un aria. Pero por otra, recuerda una vez más a la antigua tradición paleocristiana de terminar los cantos con una pequeña cadencia que rompía con la monotonía del canto llano en épocas medievales. Ahora bien, vale la pena aclarar que Mozart murió sin poder terminar esta misa y aunque existen algunos borradores del *Sanctus* incluyendo el *Benedictus*, pero no el *Hosanna*, suponemos que Mozart no tuvo intención de terminar el *credo* en el versículo *Et incarnatus est* y dejó la parte final para desarrollarla en otro momento.

2.2.8 *Sanctus*

El *sanctus* o santo posee una estructura mucho más sencilla y una extensión más corta que los otros momentos del Ordinario. Su origen se remonta al siglo I utilizando como base de texto al libro de Isaías. El santo va de la mano con el *Benedictus* que fue introducido por los francos, tomando textos del libro del Evangelio según San Mateo (Asensio, 2008, pág. 255). El santo era entonado por el celebrante y no queda claro si en principio era tarea única del clérigo o si existía participación de la asamblea (Jungmann, 1951, págs. 780-91). De esta conjetura deviene la estructura del canto que viene siendo un responsorial entonado por coro y solistas (Bas, 1947, pág. 147).

El texto es el siguiente:

Sanctus, Sanctus, Sanctus,

Dominus Deus, Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloriae tua.

Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit in nomine Domini

Hosanna in excelsis.

En el primer *sanctus* entra el coro. Esta es una sección ligeramente más larga que la siguiente a pesar de solo utilizar los dos primeros versos (*Sanctus, Sanctus, Sanctus/ Dominus Deus, Sabaoth*). Tras finalizar este primer período se procede a intercalar con los solistas en donde el *Benedictus* (y su equivalencia el *Pleni sunt coeli*) son entonados por los solistas y el *Hosanna* es la respuesta coral. En resumen, *sanctus* es el centro temático de la obra, *Benedictus* son los versículos solistas y *Hosanna* los corales responsoriales (Bas, 1947, pág. 147).

Bruckner en la Misa en re menor WAB 26 (1892), muestra un santo que posee una estructura parecida a la ya mencionada. El versículo *Sanctus* es un coral en tempo *Adagio*. El *Pleni* es de tempo mucho más ligero, aunque no posee el carácter solístico antes mencionado. Por el contrario, el *Benedictus* tiene un tratamiento ligeramente más solístico al inicio para luego ser tratado como motete y desarrollarse hasta un coral lleno de homorritmia. El *Hosanna* es un gran final sin repetición y se lo adjunta como *coda*.

Schubert (1887) en su misa en sol mayor D. 167 unifica *Sanctus* y *Pleni*. El *Hosanna*, sin embargo, si posee la forma de responsorial presentándose antes y después del *Benedictus*. Este último es tratado de forma solística en su totalidad empezando con un solo de la soprano, a dúo con tenor y a trío con el bajo. Este canto es mucho más corto que el de Bruckner y mucho más cercano a la estructura original medieval. Las melodías resultan, en todo el santo, alegres y solemnes, excepto en el *Benedictus* que posee más desarrollo melismático y contrapuntístico para resaltar la naturaleza solista del periodo.

Por último, Haydn (1932), en su misa en re menor N°11 Hob. XXII: 11, es el que más se apega a la estructura original teniendo el cuerpo temático central en el *Sanctus*, *Hosanna* como responsorial pero previo al *Pleni* y al *Benedictus*, con un solista intercalado con coro, sin dúos o tríos. Finalmente, el *Hosanna* regresa para cerrar la obra. La peculiaridad de esta obra está en el carácter inicial del primer versículo. A diferencia de los ejemplos anteriores, este cuerpo posee una oscuridad propia de una misa de muerto. El tempo es prácticamente fúnebre y las voces se saturan con tensiones en registros tanto agudos como graves que proceden por notas largas, mientras toda la orquesta responde con golpes procesionales en figuraciones lacónicas. Un carácter muy parecido al visto en el *Lacrimosa* del Réquiem de Mozart (1989). Como se ve, el pensamiento de Haydn para este *sanctus* es totalmente disruptivo en cuanto a carácter comparado con los otros dos ejemplos.

2.2.9 *Agnus Dei*

Este es el último de los cantos del Ordinario y precede al momento culminante de la misa que es la Comunión. De todos los cantos este es el más penitencial e implorante (Bas, 1947, págs. 152-54). Su origen se posiblemente griego y tal vez fue incorporado a la misa romana en épocas del papa Sergio I, es decir, entre los años 687 a 701 (Asensio, 2008, pág. 259). No se tiene muy claro de quien era labor este canto, si del celebrante, de la asamblea o ambos. Lo que se sabe es que pasó a manos de la *Schola* y de ella se ha heredado ciertas melodías.

Tiene mucho sentido suponer que era labor de la asamblea más que del celebrante si tomamos en cuenta que esta tradición sigue vigente hoy en día. En los rituales católicos ecuatorianos, o al menos en los quiteños, tras la enunciación del “Cordero de Dios” la asamblea responde “Ten piedad de nosotros” justo cuando se da la partición de la ostia. Esta invocación tiene lugar tres veces y en la última la asamblea responde “Danos la paz”.

Esta misma estructura responsorial es empleada desde hace siglos en todo el mundo, pero usualmente en latín. El texto reza de la siguiente manera:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundo: miserere nobis

Agnus Dei, qui tollis peccata mundo: miserere nobis

Agnus Dei, qui tollis peccata mundo: dona nobis pacem

Este canto tiene la particularidad de ser el único cuya letra cambia en ciertas ocasiones a pesar de ser parte de los cantos del Ordinario. Específicamente, cambia durante la misa de difuntos en donde la respuesta de la asamblea es reemplazada por la frase: *dona eis requiem* y, la última respuesta es reemplazada por: *dona eis requiem sempiternam* (Asensio, 2008, pág. 259). Cabe resaltar que algunos compositores prefieren acompañar la melodía principal solo con vocalizaciones. Esto debido a que esta sección, si bien es la más implorante, es la que produce mayor conmoción emocional, sobre todo en una misa de muertos, y lleva a dejar de un lado el contrapunto y la fuga para elevar la sensibilidad de la súplica a través de tratamientos puramente melódicos (Bas, 1947, pág. 153).

Camille Saint-Saëns en su misa perteneciente al Op. 4 (1898), utiliza para su *Agnus Dei* un doble órgano que acompaña al coro y responde a la orquesta. El coro, se apega formalmente a la estructura de responsorial teniendo la invocación principal por parte de la contralto y la respuesta en formato a cuatro voces. Maneja las tres invocaciones perfectamente y termina con una salida instrumental cada vez más pausada y espaciada. Un perfecto y sencillo ejemplo de *Agnus Dei* de la antigua tradición adaptada al arte romántico.

Schubert, en su misa N°3 en si bemol D. 324 (1887), a diferencia de Saint-Saëns, divide en dos periodos al *Agnus Dei* teniendo un tempo lento y un *allegro*. Las tres primeras invocaciones, hasta *Agnus Dei* de la tercera invocación, pertenecen al primer período y están tratados como motete y canon. Sin embargo, llegada la respuesta final empieza un *allegro* con orquestación recargada. *Dona nobis pacem* es el texto de toda esta sección, pero cambia

radicalmente el carácter suplicante por algo más parecido a una doxología, por su sonoridad y carácter.

Antonio Caldara en su misa “Dolorosa” (1906) utiliza los dos períodos, al igual que sucede en Schubert, para separar la respuesta final. El primer período es una sección solista para cuatro cantantes mientras que el segundo período es un motete a cuatro voces en donde las reglas del contrapunto del siglo XVII están más que presentes. El carácter en el segundo periodo no llega a ser tan “glorioso” como en Schubert pero tampoco tan penoso como en el primero. Se mantiene muy dentro de estilo y no presenta cambios más que de tempo. Este es un buen ejemplo no solo de *Agnus Dei* sino de misa previa al arte más moderno de los clásicos y románticos.

2.3 Breve perfil musical de Manuel Mesías Carrera

Manuel Mesías Pacífico⁴ Carrera Carvajal nace el 4 de noviembre de 1923 en la parroquia de Zábiza, cantón Quito, y fallece el 31 de diciembre de 2016 en esta misma tierra. Mesías Carrera recibió estudios de solfeo, armonía, instrumentación, piano, instrumentos de viento madera y metal, percusión y composición de los maestros: Rafael Navas, Miguel Jaramillo y Julio Dávalos. Durante su vida realizó varios estudios etnomusicológicos e históricos teniendo cinco publicaciones a su haber. El interés por la investigación folclórica es influencia directa de Segundo Luis Moreno quien despertó su interés por la Etnomusicología en general y por la Historia, aún desconocida en esa época, de Zábiza (Carrera, 2017, pág. 1).

Compuso más de 800 obras que se dividen entre popular y sacro. En cuanto a lo popular, incursionó en géneros de todo tipo que incluyen a pasillos, albazos, fox nativos, tradicionales e indígenas, paseitos, valeses, aires típicos, bombas, *bossa novas*, danzantes, tonadas, boleros, yaravies, pasodobles, pasacalles, chilenas, sanjuanés, cumbias y hasta uno que otro rock, por mencionar algunos ritmos y géneros. En cuanto al trabajo eclesiástico, producto de su labor como maestro de capilla en Zábiza, al cual estuvo vinculado desde su adolescencia allá en Mulaló y profundo raigambre con la Virgen del Quinche a quien consideraba su madre después de quedar parcialmente huérfano (Carrera, 1985, pág. 156-170), posee varias *Colecciones de Música Religiosa*, numeradas en su mayoría, aunque no catalogadas. En

⁴ Aunque el nombre Pacífico esta entre comillas esto no implica que le venga como un sobrenombre. Por el contrario, se cree que es un nombre propio porque en algunas compilaciones de su obra él firma de esta manera incluyendo a Pacífico como parte de su nombre y no como agregado, monte o alias. Por ahora, no ha habido nadie que pueda confirmar si esta era un tercer nombre. Por eso, se lo dejará entre comillas.

estas, cantos de adoración, himnos, acrósticos, jaculatorias, marchas, mosaicos y otras tantas formas de doxologías menores pueden ser encontradas. Lo más destacado de esta producción sea posiblemente las ocho misas folclóricas por motivos que se detallarán más adelante. Estas misas están dedicadas, indistintamente, a santos, vírgenes y celebraciones dentro del calendario litúrgico. Una de ellas inclusive está escrita en quichua.

Carrera incursionó en la enseñanza musical de nivel primario y secundario en cinco establecimientos. Su paso por estas instituciones creó coros y bandas estudiantiles que el mismo dirigió, así como también la elaboración de himnos para estas escuelas y colegios (Carrera, 2017, pág. 5). La labor docente no se limitó a los establecimientos antes mencionados. Siendo un director de bandas en El Quinche y posteriormente en Zámiza; la formación de ejecutantes y lectores musicales para el cuerpo de la banda fue menester (Navas, 2010, pág. 87).

2.3.1 Contexto religioso y popular

Para entender un poco mejor el pensamiento de Mesías Carrera es obligación hablar de Zámiza y su raigambre histórico religioso. La parroquia de Zámiza es uno de los asentamientos poblacionales más antiguos de la región. Contaba con caciques y hegemonías mucho antes de la llegada de los incas, quienes no pudieron someter a este pueblo. El arribo de los españoles a esta “encina”, término en relación con su posible etimología quichua, fue sinónimo de sincretismo durante el intercambio cultural (Carrera & Salomón, 2006, pág. 16). El legado aborigen de esta parroquia está dispuesto en las múltiples y coloridas celebraciones que poseen docenas de personajes y vestimentas que abordan distintos momentos casi míticos en medio de narrativas complejas que tienen lugar, o tenían, durante semanas, en algunos casos. Esta natural esencia celebrante y carismática de Zámiza entró en mixtura con la corriente religiosa europea. Con el catolicismo, las fiestas se adaptaron y tradujeron a un nuevo lenguaje eclesial conservando su color y música.

Estos eventos son afines a muchas regiones de la serranía ecuatoriana. Aun así, cabe destacar a Zámiza por su polifacética estructuración del calendario festivo y su hermetismo respecto a su gente y sus tradiciones (Carrera & Salomón, 2006, pág. 22). Para dar una idea, sin tomar en cuenta celebraciones cívicas, Zámiza cuenta con alrededor de 16 celebraciones religiosas tradicionales durante el año. Hasta hace 40 años estas seguían siendo celebradas con fervor. En la actualidad, muchas han decaído a una forma simplificada y meramente simbólica o han llegado a desaparecer (Carrera, 2006, pág. 31). Cada fiesta cuenta con su

propia puesta en escena. Personajes, vestimentas, melodías y utilería existen para cada celebración y sus partes. El guiador, trasguiador, mono, compañeros, campio, capitán o abanderado, alférez, sargento, soldados, huacos, palla, bracerantes, alcaldes, etc. Son unos pocos personajes que aparecen en las distintas festividades religiosas (Carrera & Salomón, 2006, págs. 41-77)

Como se puede apreciar, los nombres de estos personajes incluyen desde rangos militares españoles hasta vocablos quichuas referentes a la realeza. Las melodías que acompañaban a estos personajes, y a los distintos pasos de las intrincadas celebraciones, también son igual de variadas y están basadas en pentafonías con acompañamientos de pies rítmicos yámbicos y trocaicos muy elementales.

A toda esta influencia religiosa-tradicional que impuso Zábiza sobre Carrera hay que agregar su vivencia personal de la fe. Su devoción a la Virgen María proviene desde su infancia cuando su madre, en el lecho de su muerte, lo encomendó a esta (Carrera, 1985, pág. 170). Así lo cuenta su autobiografía que también menciona episodios en los que jugaba a ser sacerdote y sus sobrinos monaguillos. Su fe también está evidenciada en la creación de múltiples textos para sus composiciones sacras. A diferencia de muchos compositores eclesiásticos, no se basa enteramente en referencias litúrgicas, sino que incursiona en plegarias originales. Su devoción religiosa encuentra su cúspide en la alabanza a María de la Presentación y a San Miguel Arcángel. En el caso de María por haber sido encomendado a esta. En el caso de San Miguel, porque este es el patrono de la parroquia de Zábiza (Navas, 2010, pág. 63). Muchas de sus composiciones eclesiásticas, sino son la mayoría, giran en torno a estas dos entidades divinas.

Zábiza, en sí misma, es una simbiosis del legado aborígen y la influencia sacerdotal que le advino en el siglo XVI. Carrera, como músico, es la viva imagen de esta simbiosis teniendo cientos de composiciones y arreglos de música sacra sobre ritmos populares y tradicionales. La época en la que vivió también es influencia directa para su estilo compositivo. Es a partir de 1918 que los músicos ecuatorianos empiezan a decantar su inspiración sobre lo que se conoció, en inicios del siglo XX, como la corriente indigenista en el romanticismo postmoderno. Esto fue producto del pensamiento liberal que llegó con la revolución alfarista y que no solo cambió a la sociedad y al Estado sino al arte en su forma y difusión (Salgado cit. por Sandoval, 2017, pág. 9). Carrera nace en pleno desarrollo de la música mestiza, cuando se empieza a dejar más de lado géneros extranjeros muy populares en los bailes de

salón como mazurcas, polcas, habaneras, tango, *fox trot* y otros temas de pianolas, para dar paso a pasillos y vales criollos en los centros de baile de Quito, Cuenca y Guayaquil (Archivos Sonoros Didácticos, 2017, pág. 32).

2.3.2 *La figura del director de bandas*

La última gran influencia que es necesario mencionar para Carrera es la música de banda. Esta influencia, para el Ecuador, viene por parte del Batallón Realista de Numancia que, en 1818, en su viaje a Lima, pasó por algunas de nuestras ciudades ofreciendo retretas (Moreno cit. por Navas, 2010, pág. 18) siendo la primera vez que estas sonoridades aparecían en el territorio que sería Ecuador. Después del 24 de mayo de 1822, la mayoría de los ejércitos de la Gran Colombia y los grupos de Infantería y Artillería tendrían bandas que subsistirían hasta tiempos de la república.

A pesar de ser de origen militar, tanto los actos cívicos como los religiosos eran acompañados por bandas militares. El Ecuador no contó con una orquesta sinfónica como tal hasta 1949, previamente contaba con la orquesta del Conservatorio Nacional en Quito, pero era una mera entidad estudiantil, y durante todo el proceso de albor de la república las bandas militares fueron las más importantes agrupaciones musicales del país. A mitad del siglo XIX empiezan a aparecer bandas civiles a lo largo de la Costa y de la Sierra. Estas serían conocidas como bandas de pueblo y estaban destinadas a dar presentaciones en los lugares a los que las prestigiosas bandas militares no solían ir, los pueblos y zonas rurales alrededor de las grandes ciudades (Navas, 2010, pág. 35). A inicios del siglo XX ya existían muchos pueblos y barrios con sus propias bandas.

En el año de 1942, Daniel Tufiño, Teniente Político de la parroquia Zámbriza, ordena la creación de una banda propia para la parroquia contratando a Miguel Jaramillo para la instrucción de la gente interesada en ser parte de la misma. Este fenómeno hace que los integrantes no sean músicos como tal sino gente de oficios con un tiempo extra para aprender algún instrumento. Esto sucede en muchas bandas de pueblo y es un hecho fundamental para diferenciarlas de las bandas militares. Al ser estas bandas locales conformadas por músicos no profesionales, en su mayoría, las composiciones y arreglos eran mucho más sencillos y poco virtuosos puesto que no se podía exigir demasiado a sus miembros (Navas, 2010, pág. 38).

Mesías Carrera tuvo instrucción por parte del recién mencionado Miguel Jaramillo respecto al oficio de las bandas. Su objetivo al instruirlo era que este heredase el cargo del Maestro

instructor, hecho que terminó sucediendo por el año de 1974 (Carrera, 1985, pág. 178). Desde 1957 estuvo vinculado a las bandas y a su dirección teniendo así un amplio conocimiento no solo de los aspectos técnicos musicales de las mismas sino de sus implicaciones sociales que son factor determinante a la hora de componer para ellas.

En el año de 1987, Carrera se acoge a la jubilación demitiendo de sus labores respecto al Municipio, mas aún siguió vinculado a la práctica de las bandas. Específicamente, mantenía trabajo con las bandas de Zámiza, Cocotog y El Quinche. En diciembre del mismo año, recibió una encomienda de El Quinche que no se especifica qué es pero que, según su autobiografía, no hace alusión a ocupar un cargo, sino más bien a realizar una obra musical. Seguido de esta mención, él llama a sus misas folclóricas sus “premisas” (Carrera, 1985, pág. 195). Estas premisas pueden ser entendidas como sus verdades, sus creencias y afirmaciones más hondas respecto a lo divino traducidas en su propio lenguaje musical nacionalista.

2.4 Trabajos en la forma musical “Misa” por parte de contemporáneos a M. M. Carrera

En el territorio ecuatoriano y países vecinos el folclore y la religión se unen de maneras diversas. La forma musical misa con influencia, formal u orquestal, de ritmos y géneros locales es un ligeramente numerosa. En Llalagua, Departamento Oruro, Bolivia, existe una misa destinada a la celebración de la llamada *Fiesta del Señor Qoyllur Rit’i* que está basada en melodías prehispánicas pentáfonas tradicionales, posee texto en quichua y esta orquestada para coro, charangos, guitarras, una quena y una caja (Gruscynska-Ziólkowska, 1988, pág. 52). En el territorio ecuatoriano, en épocas coloniales, se tiene a Ignacio Miño con cuatro misas en estilo europeo (Guerrero, 1984, pág. 20) y más tarde, a finales del siglo XIX, aparece Antonio Nieto con más de 200 composiciones eclesiásticas. Entre ellas una misa de muertos escrita en latín (Guerrero, 2002, pág. 993).

En el Ecuador del siglo XX, existieron compositores tanto nacionales como extranjeros resididos en el país que dedicaron su tiempo a experimentar la composición de misas en estilo folclórico en el siglo XX. Tenemos a Jorge Baylach de origen español con varias misas en latín y lengua popular. Compuso varias “misas andinas” sobre ritmos nacionales y la primera de ellas data de 1965 , contemporánea a la Primera Misa Folclórica de Mesías Carrera. Posee una Misa del Niño cuya música no es del todo original pues está basada en melodías de villancicos tradicionales ecuatorianos (Guerrero, 2002, pág. 310).

Jaime Manuel Mola compuso varias misas andinas en forma de suite dramática. La segunda de ellas describe en cada número del Ordinario las épocas del territorio ecuatoriano, desde la época preincaica hasta el siglo XX (Guerrero, 2002, pág. 919). Carlos Coba Andrade posee siete misas con influencia vernácula (Guerrero, 2002, pág. 459). Belisario Peña realizó una sola misa en re menor para coro *a capella* (Guerrero, 2002, pág. 1109). Salvador Bustamante Celi tiene cuatro misas cuya orquestación varía de formatos camerales hasta orquesta sinfónica (Guerrero, 2002, pág. 358). Existen otros pocos compositores y agrupaciones que realizaron misas como José Castellví Queralt, Hugo Vásquez, Luis María Gavilánez, Aurelio Ordoñez, Agustín Baldeón, el grupo Altiplano, Claudio Aizaga y por último Juan Carlos Urrutia en la escena del siglo XXI. Aquí vale la pena mencionar a una de las misas latinoamericanas más importantes y conocidas en el mundo entero. Evidentemente se habla de la Misa Criolla del argentino Ariel Ramírez de 1964 (El Universo, 2012). En 2002, como parte del Primer Festival de Música Sacra se presentó una misa afroecuatoriana interpretada por una decena de agrupaciones corales e instrumentales en su mayoría afrodescendientes (Guerrero, 2002, pág. 916).

3 METODOLOGÍA

3.1 Procedimientos en la investigación documental

Tras la selección del autor a ser abordado, se realizó la búsqueda de los manuscritos de la obra en cuestión. Estos manuscritos fueron encontrados en el archivo personal de uno de los hijos de Mesías Carrera. Las partituras encontradas en un sencillo librero con vitrina estaban sin ningún sistema de organización aparente. Fueron apiñadas en aquel estante tras el deceso del compositor en 2016. Entre lo hallado hubo tanto obras de Carrera como de otros compositores. Se encontraron arreglos, transcripciones, colecciones impresas y textos respecto a temas autobiográficos o de la parroquia de Zámbriza.

El estado de conservación de la mayoría de los manuscritos era bueno, su contenido era legible en casi la totalidad de los casos, pero decadente. Las páginas estaban amarillentas y magulladas en los bordes. Algunas páginas rotas hasta la mitad. Otras habían sido expuestas a líquidos u otras sustancias y su contenido quedó borroso o difuminado. Otras tantas poseen correcciones y añadidos a lápiz que se han perdido o se están perdiendo. La mayoría de estas peripecias son debido a que el lugar en donde se encontraron los manuscritos no posee condiciones adecuadas para la conservación de un fondo antiguo.

Factores como temperatura de la habitación, humedad, luz fría e indirecta, material de los contenedores, remates de las estanterías donde reposan los encuadernados y hojas sueltas, ubicación de los archivos y manipulación de los manuscritos no han sido considerados (Universidad Complutense de Madrid, 1992, pág. 5). Por tanto, los archivos encontrados pueden sufrir más deterioro del que ya tenían al ser hallados si estos elementos permanecen sin ser tomados en cuenta.

Con sumo cuidado se extrajo del librero un encuadernado titulado como: “*2do Álbum de Música Religiosa, Colección de Música Religiosa. Misas a San Miguel Arcángel. Cuarta Misa Folclórica a la Sma. Vgn. de la Presentación del Quinche. Quinta Misa Folclórica: Navidad Andina. Cantos y Música variada de M. Mesías Carrera C. 82-XII-29*”. Además de este encuadernado, se encontró una carpeta azul de plástico, referida a esta como el segundo documento, sin denominación o membretado que posee el texto de los cantos pertenecientes a la Cuarta Misa Folclórica de M. Carrera más la partitura impresa de un pasacalle titulado “*Tarde Alegre*” del mismo compositor.

El encuadernado extraído del librero, el cual será referido como la colección de ahora en adelante, cuenta con un índice alfabético mecanografiado en donde se detalla el título del

canto, su empleo, el autor, ritmo y página. Existen unas pocas inconsistencias en los apartados de “empleo”, es decir, el uso o función que cumple y “páginas” puesto que no coinciden con la información expuesta después en la colección. Seguido de este índice aparecen anexados con cinta adhesiva la letra de algunos de los cantos a San Miguel que se hallan en esta colección. Estas letras se encontraron escritas a mano, mecanografiadas o impresas.

El contenido tomado de la colección va de la página 21 a 37. En estas páginas se encuentra la totalidad de la Cuarta Misa Folclórica. Todo el contenido a partir de este punto se constató como escrito a mano y eso incluye a los títulos, notación musical, decorados, notas y hasta los pentagramas. La jerarquización al momento de presentar los títulos y subtítulos de la obra es la siguiente: “*María de la Presentación*”. Este es el título principal y bajo este aparece: “*4ª Misa Folklórica de M. Mesías Carrera C.*”. Bajo este enunciado, o primer subtítulo, aparece el nombre del primer canto, jerárquicamente, el segundo subtítulo de la misa: “*Canto de ambientación*”. Por debajo se tiene tres anuncios escritos en distintos colores de tinta y lápiz. Estos dicen, de izquierda a derecha, lo siguiente: “*Escríbase en re. 2da Misa. Ritmo de Bomba*”. Finalmente, y bajo estas tres señaléticas aparece, del lado izquierdo y sobre el primer compás la indicación: “*Introducción*”. En el octavo compás, en el mismo estilo que aparece la palabra introducción, se lee la indicación: “*Canto*” junto a la entrada de las voces. El formato utilizado para este y todos los cantos de la misa es de flautas, voces y piano (u órgano señalado así en el inicio de todos los cantos). El final de cada canto está señalado con lápiz el número de compases que posee el canto expuesto y seguido, sin cambiar de hoja o hacer salto de sistema de pentagramas, empieza el siguiente canto con la jerarquización antes expuesta: el título del canto correspondiente (o segundo subtítulo) junto con la indicación de que ritmo es y en que tonalidad debe escribirse.

Figura 1

Manuscrito. Inicio de la Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”



Fuente: Archivo digital propio.

Solo el primer canto llamado “*Canto de Ambientación*” y el segundo canto llamado “*Canto de Entrada*” poseen un tercer enunciado siendo, en el primer caso, el texto que reza “*2da Misa*”, como ya se lo mencionó, y en el segundo caso se lee “*2da Misa dedicada A SAN MIGUEL*”. Las indicaciones de introducción y canto aparecen siempre en todos los números de la misa. La palabra canto a veces es reemplazada por la palabra “*Voz*”. La misa cuenta con un total de 11 cantos entre los cuales se encuentran los cinco momentos del Ordinario y cuatro de los cinco momentos del Propio siendo el gradual el único canto que no posee esta misa. Posee dos añadidos ajenos al Propio o al Ordinario que son el primer y último canto. De ambientación y de salida/agradecimiento respectivamente.

3.2 Análisis musical de los manuscritos

Todos los cantos, exceptuando su ritmo, poseen cualidades casi idénticas. Formal y armónicamente las similitudes son casi totales. Antes de abordar estos apartados hay que denotar otras cualidades generales. Las tonalidades en las que aparecen (y no las que se sugieren en el ya visto enunciado de “*Escribase en ...*” son: cuatro obras en mi menor, una en re menor, una en do mayor y cinco en la menor. Los ritmos utilizados son: bomba (una vez), yumbo (una vez), pasillo (dos veces), san juanito (una vez), danzante (dos veces), pasacalle (dos veces), albazo (dos veces). Aquí cabe resaltar una ligera incongruencia. El primer canto aparece en la partitura como “*Ritmo de Bomba*” mientras que en la carpeta azul con la letra de los cantos este aparece mencionado como “*Albazo*”. Esta confusión puede deberse a que la bomba y el albazo poseen una figuración rítmica prácticamente idéntica (Guerrero, 2002, pág. 332). La diferencia reside en el tratamiento melódico y armónico. El albazo es más desarrollado mientras que la bomba tiene recursos melódicos más simples para enfatizar el ritmo (Moreno, 1996, pág. 58). Tomando en cuenta estos parámetros y comparándolo con el canto en cuestión, se trató al mismo como una bomba.

La extensión de las obras es relativamente corta. En cuestión de compases, poseen 30 en promedio. Por duración, el promedio de las obras es de 1 minuto con 26 segundos. Los dos apartados más importantes para revisar en esta sección son el formal y el armónico. A nivel formal se vio a cada canto en términos de motivo, frase y periodo. Entiéndase, según Bas (1947), a motivo como la célula musical conformada por movimientos, impulsos y reposos rítmicos y melódicos (pág. 16). Frase es una línea melódica compuesta de varios incisos o compases que posee un carácter de pregunta o respuesta, afirmativa o negativa (pág. 59). Periodo es la concatenación y agrupación de frases (pág. 67).

Las obras poseen una estructura formal muy similar que se la puede generalizar en los siguientes términos. Una introducción inicial, que cuenta con un motivo rítmico repetitivo sobre la base del ritmo tradicional en cuestión. En el caso de la bomba o el albazo es una figuración en compás de 6/8 conformada por una negra, dos corcheas y otra negra. En el caso de un danzante, una negra seguido de una corchea y otra negra seguida de corchea y así sucesivamente en cada ritmo. Cabe destacar que el compositor posee su propia concepción sobre los ritmos tradicionales y en algunos casos la figuración base cambia un poco, pero mantiene los acentos propios del ritmo. La introducción es siempre llevada como frase de pregunta mientras es respondida por las flautas o viceversa. Esta introducción es corta (8 compases en promedio) y en pocos casos posee repetición. Cinco de los cantos poseen acompañamiento de boca cerrada en la introducción. Solo el santo no posee introducción.

El resto de la obra está comprendida por dos o tres frases. Normalmente se expone una frase seguido de doble barra con casilla de repetición y sigue a una segunda o tercera frase. Al final de la segunda o tercera frase suele haber una segunda casilla de repetición que recae en un compás que hace cadencia con dos compases y finaliza el canto. En otros casos, existe una indicación de regresar al principio o a una sección específica (*D. C. o D. S.*) y repetir todo o hasta donde exista otra señal que indique un salto al final que puede ser la cadencia de dos compases antes mencionada o una pequeña *coda* de cuatro compases. La excepción a esta estructura es el Padre Nuestro (equivalencia al *credo* en el rito del Ordinario). Es el único canto que no tiene repeticiones, saltos o señales más de allá de introducción y voz.

A pesar de que el compositor señala algunas secciones como A y B en la práctica no resulta así. En términos formales, las secciones A y B no poseen diferencias notorias o desarrollos distintos. Todavía se encuentran los mismos motivos entre las secciones del mismo canto y por tanto el mismo tema. El tema es el distintivo en secciones contrastantes (Hepokoski, 1911) y al tener los mismos motivos durante la totalidad de los cantos no se puede hablar de temas distintos ni mucho menos de secciones distintas. Por tanto, los cantos serán vistos como monopartitos (por la corta duración de las obras en general) y monotemáticos. A continuación, el análisis armónico mostrará con mayor elocuencia el carácter monotemático de estos números.

Así como en lo formal, lo armónico también cuenta con elementos sencillos y reiterativos a lo largo de los cantos. Se los generalizará al igual que en la descripción formal y se señalará los casos atípicos a estas generalidades cuando sea pertinente. Las introducciones están

compuestas por movimientos entre el primer grado (i) y el quinto dominante (V7) y solo en el caso del gloria como quinto menor (v) más el apareamiento muy ocasional de un quinto del quinto (V/V). El Señor ten piedad posee un paso por el tercer grado mayor al igual que el Padre Nuestro, ambos ritmos de pasillo. La comunión, siendo el único en modo mayor, posee un paso por el cuarto grado mayor (IV) en la introducción. El resto de las introducciones si ciñe a lo ya mencionado.

En la entrada de la voz junto con el de los temas se encuentra los mismos grados que en los presentados ya en la introducción. Solo dos cantos poseen movimientos armónicos ligeramente diferentes. El canto final titulado “*Agradecimiento del peregrino*” es un ritmo de pasacalle que posee una introducción en modo menor con paso por su quinto de dominante. La entrada de la voz sin embargo tiene un tema en el sexto grado mayor (VI) seguido de otra frase al quinto grado del sexto (V/VI) o el tercer grado mayor del modo menor general. Los temas principales en el canto siempre son presentados en estos dos grados mayores mientras que la introducción instrumental siempre se la retoma en el modo menor con juego entre el primer y quinto grado.

El segundo canto que tiene excepción en el movimiento armónico es el aleluya. Este danzante posee una introducción y armadura propias de un la menor. Al entrar la voz con el tema utiliza un quinto grado menor y un regreso al primer grado. Sin embargo, durante el resto de la obra el centro tonal está en mi menor, aunque carece de fa sostenido la armadura y el desarrollo completo de la obra. Por tanto, la introducción podría ser vista como una entrada por el cuarto grado menor y la ausencia de fa sostenido en la obra puede ser porque la obra está concebida sobre mi menor, pero en el modo frigio (Peñalver, 2010, pág. 81). Aun así, en el final del canto, los dos últimos compases terminan con la menor. Es decir, en función de sus grados, el canto está en la menor con un quinto grado menor teniendo un carácter *quasi* pentafónico. En función de su sonoridad, el canto puede estar en mi en modo frigio con final en el cuarto grado.

A nivel melódico los movimientos son diatónicos y por arpeggios. No existe cromatismo excepto el que pequeñas *acciaccaturas* en ocasiones presentan en un movimiento de floritura. Es por estos adornos que aparecen notas ajenas al acorde o la tonalidad, pero no incitan un cambio de tonalidad o modo. En cuanto a la función melódica, el piano u órgano es quien la posee, pero solo en las introducciones. Durante el resto de la obra, este instrumento realiza solo acompañamientos rítmicos y armónicos. Las flautas, de igual

manera, poseen melodías en la introducción y escasas notas de respuesta al canto durante el desarrollo de los temas.

A manera de resumen, la obra presenta el siguiente ordenamiento que comprime los datos generales de cada canto:

Tabla 1

Cantos de la 4ta Misa Folclórica de Mesías Carrera

Título del Canto	Ritmo	Tonalidad escrita	Tonalidad sugerida por el compositor	Extensión en compases	Observaciones
Canto de ambientación: "Preciosa quincheña"	Bomba	Mi menor	Re menor	38 compases	Se anota 2da Misa junto al enunciado del ritmo.
Canto de entrada: "Jubiloso a cantar"	Yumbo	Mi menor	Re menor	21 compases	Se anota junto al título 2da misa dedicada a San Miguel Arcángel y sobre esto una nota similar pero tapada con adhesivo blanco.
Canto penitencial: "Señor ten piedad"	Pasillo	Mi menor	Do menor	32 compases	En la tonalidad sugerida esta escrito: escríbase en do re y con tinta roja se realiza el do.
Canto de júbilo: "Gloria"	San juanito	Mi menor	Do menor	25 compases	Tinta correctiva en la letra que acompaña a la notación musical en varias zonas.
Canto para entre lecturas: "Aleluya"	Danzante	La menor	Sol menor	26 compases	Posible modo frigio sobre mi.
Canto para presentar ofrendas: "Ofrecimiento"	Albazo	La menor	Sol menor	23 compases	
Himno de alabanza: "Santo"	Albazo	La menor	Sol menor	21 compases	Sin introducción
Oración que enseñó Jesús a sus Apóstoles: "Padre nuestro"	Pasillo	Re menor	Si menor	38 compases	Sin repeticiones
Canto penitencial: "Cordero de Dios"	Danzante	La menor	Sol menor	26 compases	Notación en tinta roja de un posible acompañamiento alternativo para la parte del piano.
Canto para la comunión: "Oh pan del cielo"	Pasodoble	La menor	Fa menor	39 compases	Acompañamiento alternativo en la sección del piano en tinta roja más rítmico que el original. En la segunda se registra

					originalmente como pasacalle aunque luego es tachado a mano y por encima se escribió pasodoble.
Canto de Salida: "Agradecimiento del peregrino"	Pasacalle	La menor	Sol menor	42 compases	Posee una nota al final con una oración que reza de la siguiente forma: "¡Gracias, gracias Madrecita por habernos escuchado,/te cantamos a porfía con el fascinante ritmo nacional Aceptadnos Madre amada nuestra peregrinación para retornar pedimos tu materna bendición /muy gozosos y confiados esperamos tu benigna protección". En el segundo documento se muestra este rezo como continuación de la letra del canto. Al inicio del segundo documento, bajo el título está escrito: "Introducción o refrán".

Fuente: Elaboración propia

3.3 Notas respecto al texto

El texto de esta misa es de total autoría de M. Carrera. En el manuscrito original posee varias correcciones hechas con tinta correctiva, repasados a lápiz o tinta y escasos tachones. Las zonas que han sido deterioradas o difuminadas con el tiempo, o la exposición del papel a sustancias desconocidas, han hecho de algunos pasajes ininteligibles. Por suerte, se halló la ya mencionada carpeta azul con la letra de cada uno de los cantos. El contenido de esta fue cotejado con el de los manuscritos para asegurar cuál es la letra definitiva. Hay que mencionar que este último documento no posee autoría de M. Carrera, en ningún momento da indicación de que fue él quien lo redactó. Pero, si se señala al inicio del documento el nombre de la misa, su numeración y la leyenda: "*LETRA Y MUSICA: MANUEL MESIAS CARRERA*" junto con su seño o firma personal a esfero. Por tanto, fue considerado como un texto fidedigno.

En el manuscrito original, algunas palabras poseen una corrección a lápiz. Esta corrección solo está escrita por encima de una palabra en específico, por tanto, no se puede considerar como una segunda letra en caso de haber repetición más tarde. Un ejemplo se halla en el Canto de ambientación en el compás once. El texto reza: “*preciosa quincheñita*” y sobre su segunda palabra está escrito “*quiteñita*”. Comparando esta sección con la de la carpeta azul, este segundo documento también posee la palabra del original, es decir, *quincheñita* y no *quiteñita*. Con esa premisa, se conservó el original a tinta y descartado la nota a lápiz. Momentos como este ocurren durante el resto de la obra en general y relacionado precisamente con la palabra *quincheñita* y su recambio, *quiteñita*. Siempre se conservó el *quincheñita* al compararlo con el segundo documento. Estas y otras pequeñas anotaciones respecto a una segunda opción en el manuscrito original fueron evaluadas con el segundo documento para seleccionar la letra definitiva.

De los cantos, solo el primero y el último son dedicados a la Virgen del Quinche. El resto de cantos cumplen la función de doxología hacia la Trinidad. Posee unos pocos extractos de texto tomados de la liturgia tradicional romana. Estas secciones aparecen en el Señor ten piedad. Al final, aparecen las tres invocaciones tradicionales provenientes desde la misa palestriniana: Señor ten piedad, Cristo ten piedad, Señor ten piedad. El Padre nuestro es el rezo exacto de la oración que, según la liturgia, Cristo dejó a sus Apóstoles. El Cordero de Dios también cuenta con el extracto de la liturgia romana: “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo ten piedad de nosotros”. El resto es texto original.

El texto presenta algunos adjetivos coloquiales impropios de la liturgia tradicional o no vistos en el tipo de lenguaje usado comúnmente en cantos eclesiásticos. El uso de diminutivos como “*Mamita*”, “*Quincheñita*” o “*Madrecita*” son unos ejemplos de su propio lenguaje a la hora de ponerle letra a la música. Posiblemente esto tenga vinculación con el lenguaje con tendencia al diminutivo que es recurrente en los pueblos de la serranía ecuatoriana (El Telégrafo, 2014). El uso de este tipo de lenguaje puede estar pensado con la intención de empatizar mejor con la identidad lingüística de los pueblos serranos, concretamente Zábiza y El Quinche. No parece plausible que tenga relación con el origen de este tipo de habla que fue producto del menosprecio que los miembros de la Iglesia realizaban sobre las propiedades de los indígenas y sobre los indígenas mismos (Burbano cit. por Últimas Noticias, 2016).

Existe una referencia particular al Espíritu Santo en el gloria. Este es denominado como “El Consolador”. El término es de uso casi exclusivamente bíblico (Juan 14:26) puesto que es muy difícil hallarlo como parte del texto de una composición musical. Para muestra de ello, en las obras analizadas en el marco referencial ninguna cuenta con este epíteto para el Espíritu Santo.

3.4 Evaluación final

La hermenéutica detrás del texto, como se pudo apreciar, no es intrincada o elaborada. Cuenta con recursos coloquiales, extractos bíblicos, trozos de la liturgia romana y desarrollos originales. El lenguaje, aunque florido, sigue siendo sencillo en cuanto a que los sustantivos están acompañados por adjetivos tácitos y la rima de los versos es de tipo consonante (Díaz, 2010, pág. 3) casi en la totalidad de los casos.

Finalmente, hay que destacar la función que tiene la Cuarta Misa Folclórica de M. Carrera. Como ya se ha visto, la duración de cada uno de sus cantos es muy corta (musical y textualmente). En el segundo documento se detenta el momento al que acompaña cada canto (*e. g.*: Canto para entre lecturas – Aleluya). Por tanto, la misa no posee las características de “Misa Musical” como en los ejemplos expuestos previamente. Está hecha para ser parte de la Eucaristía y no como una pieza musical con tema sacro. Putualmente, acompaña al rito de la misa moderna. Esta misa moderna, producto de las reformas luteranas y los procesos de acondicionamiento particular de cada región del mundo, es un tipo de rito definido como “*ad experimentum*” por la Iglesia⁵. Esta calificación se da cuando no se sigue en total rigurosidad el rito romano (Gamber, 1993, pág. 37). Cambios como el uso de lenguas ajenas al latín, el uso de coloquialismos como los diminutivos ya vistos y el uso de ritmos tradicionales de la región hacen que esta misa califique como parte del rito moderno “*ad experimentum*”. Tampoco califica como “Misa Musical” puesto que usa los cantos del Propio y del Ordinario y estos no tienen protagonismos por sí mismos, sino que acompañan a las fases de la Eucaristía.

Tras el análisis de las piezas se procedió a realizar la transcripción de la notación musical y el texto en el programa *Finale* ® v25.4. Los documentos fueron creados en función de una

⁵ La expresión “*ad experimentum*” fue usada por siglos. El protestantismo mezclado con la idiosincrasia de cada pueblo ha dado muchos misales que conservan la esencia de la liturgia con elementos ajenos al rito romano. En el Concilio de Trento se trató de dar lineamientos específicos para evitar que estos cambios “*subjetivos*” de los grupos protestantes se propaguen. Tal opción no dio los resultados deseados y para diferenciar las prácticas puristas de las protestantes se acuñó la expresión “*ad experimentum*”. Sin embargo, en el Concilio Vaticano II, apenas en el siglo pasado, se dieron cambios en el ordenamiento del misal aceptando otras lenguas que no sean el latín y otros tantos cambios que tienen como objetivo aumentar la participación de la gente (Rivera, s. f.).

réplica lo más exacta posible a la concepción de los manuscritos originales. Esto considera no solo las notas musicales y el texto debajo de estas. Incluye también la jerarquización de títulos, la división de las secciones, las descripciones y recomendaciones puestas por el autor.

4 DESCRIPCIÓN TEMÁTICA, ESTILÍSTICA Y FORMATO

La Cuarta Misa Folclórica de Mesías Carrera es una obra por excelencia, y obviedad, sacra. Las temáticas abordadas en todos los cantos proceden del rito romano (o como ya se mencionó, rito moderno). En cuanto al texto, las temáticas abordan a la Virgen María, en cuanto Madre, y a la Santísima Trinidad, dando peculiar énfasis al Padre y al Hijo. Musicalmente, se concibe la totalidad de la obra a través de los ritmos tradicionales ecuatorianos. Los ritmos y los temas musicales dentro de ellos son elementales, en cuanto a extensión y desarrollo. El compositor presenta las cualidades rítmicas de cada, ritmo tradicional junto a una armonía que gira sobre grados eminentemente tonales, en mayoría, y resoluciones de cadencias auténticas perfectas. La orquestación está concebida por flautas (pasajes con usos de uno a tres flautas), un piano u órgano y la sección vocal a dos voces; con acordes finales que plantean *divisis* hasta en tres voces los cuales por ser muy escasos no se los tomará con relevancia.

Tras la transcripción del material abordado, se procedió a realizar los arreglos que tienen como fin último optimizar de manera recursiva los elementos musicales y textuales que presenta Carrera en su obra. La temática se conserva con exactitud a nivel de texto. El mensaje literario se preservó en su totalidad puesto que ninguna sección del texto ha sido omitida o alterada. Las temáticas musicales han sido conservadas en las voces y alteradas, omitidas o reemplazadas en la zona instrumental. El estilo empleado en los arreglos varía de acuerdo con los cantos. En líneas generales, se ha tratado de mimetizar las sonoridades de la música sacra de compositores de los siglos XVI a XX. Quienes han tenido mayor relevancia al momento de ser abordados previo a la elaboración de los arreglos han sido los compositores: J. S. Bach, L. v. Beethoven y W. A. Mozart. La influencia de estos, y otros compositores y manuales de composición, han sido revestidas en el desarrollo temático de las secciones vocales e instrumentales. Más adelante se verá con detenimiento el tratamiento específico sobre cada canto y los recursos internos y externos (a la obra) que se emplearon. Como parámetro general, la obra ha sido parcial o casi totalmente re armonizada en todos los cantos.

El formato ha sido replanteado en su totalidad. La obra ahora cuenta con un formato cameral de ensamble u orquesta de cámara. Este formato varía de acuerdo con cada canto. Las razones por las cuales se tomaron ciertos instrumentos para ciertos cantos serán explicadas más adelante. Si bien la sección instrumental está sometida a cambios constantemente, no

pasa lo mismo con la parte vocal. Todos los cantos han sido arreglados para coro mixto (SATB).

La obra original cuenta con sección de vientos madera (flauta), cuerda percutida (piano) y voces (Dos voces). El nuevo formato cuenta con secciones de vientos madera (flauta y clarinete en Bb), cuerdas frotadas (violín y contrabajo), cuerdas percutidas digitales (piano eléctrico), cuerdas pulsadas (guitarra clásica, bajo eléctrico y arpa diatónica), percusión (bongos, bombo andino y batería) y voces (soprano, contralto, tenor y bajo). Este formato ha sido pensado para ser tocado por la Orquesta de Cámara y Coro de la Universidad de los Hemisferios que cuenta con miembros empleados en todas estas familias de instrumentos.

5 ARREGLOS

5.1 Canto de ambientación

Como ya se hizo alusión previamente, este canto ha sido tratado como una bomba. Por parte del texto, la letra está agrupada por cuartetos lo cual es una distinción propia de la bomba (Guerrero, 2002, pág. 333). Para enfatizar mediante el formato el concepto de bomba se añadieron instrumentos de percusión aguda (bongos) y grave (bombo andino). La orquestación usada por los grupos de bomba en el país siempre ha incluido, con mucha relevancia, una sección de percusión (Moreno, 1996, pág. 60). La percusión aguda y grave en la bomba se ha visto representada por otros instrumentos como los puros y/o calabazas. El reemplazo aquí es el bombo andino y los bongos. Normalmente se cuenta con dos guitarras que se dividen en *prima* (principal) y acompañamiento (Guerrero, 2002, pág. 333). En vez de una segunda guitarra se utilizó un bajo eléctrico para reforzar armonía y ritmo junto al bombo. El violín, el clarinete, el oboe, la flauta y los instrumentos armónicos como el arpa, el órgano o la guitarra han sido parte de las primeras agrupaciones camerales religiosas desde la época colonial (Moreno, 1996, pág. 49). Parece adecuado utilizar el clarinete y el violín en este canto inicial para referenciar a una orquesta cameral antigua cuyo uso era exclusivamente sacro.

Se añadió una introducción meramente instrumental que procede por gradación de texturas, similar a lo usado por G. Ligeti en su obra *Atmosphères* (1961) pero en estilo pentafónico. El estilo pentafónico en los estribillos o introducciones es otro elemento reconocido de la bomba (Guerrero, 2002, pág. 333). Esta gradación empieza por la percusión aguda. Prosigue el violín con un motivo pentafónico que funciona como variación de un extracto presentado más adelante en las voces y acompañado por un segundo motivo en el clarinete. Cada entrada tiene un motivo de cuatro compases que se va repitiendo de manera cíclica conforme entran las siguientes secciones después de cada repetición. La sección baja conformada por bombo y bajo eléctrico proceden con sus propios motivos. El último instrumento en entrar es la guitarra, en función de *prima*, con una línea melódica pentafónica que va siendo acompañada por contrapunto libre y variaciones de los motivos presentados antes. Todos los motivos son variaciones rítmicas de la base sincopada y no sincopada que posee la bomba. Esto con el objetivo de recordar la “*incitación al baile*” que la bomba debería producir en el oyente (Moreno, 1996, pág. 59).

Figura 2

Introducción, Canto de ambientación, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Canto de Ambientación

4ta Misa Folclórica

Ritmo de Bomba ♩ = 120

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacis

Clarinet in Bb

Bongo Drums

Bass Drum

Guitar

Electric Bass

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin

Fuente: Archivo digital propio.

La temática pentafónica se rompe oficialmente en el compás cuarenta con un acorde de quinta de dominante entre los instrumentos y las voces. En este punto hay que mencionar que el texto implementado en esta introducción para las voces es solo: “Virgen María Presentación” y no es más que un extracto de la temática textual de todo el canto en general. Tras el acorde de dominante se utiliza la introducción original de la obra que ya no es pentafónica. Esta es distribuida entre todos los instrumentos junto a un acompañamiento meramente armónico de las voces. Tras este estribillo auténtico empieza el canto de las voces teniendo en la soprano y en la contralto la melodía original, con ligeras adecuaciones en el alto para funcionar mejor armónicamente y, con las voces masculinas a manera de respuesta con movimiento contrario entre tenor y bajo.

Figura 3

Inicio del tema, Canto de ambientación, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

6
Canto de Ambientación

B♭ Cl. *p*

Bgo. Dr.

B. Dr.

Gtr. *mf*

E.B.

S. *f* Ma - mi - ta lin - da Ma - mi - ta mi pre - cio - sa quin - che - ñi - ta a ti de - di - co mi vi - da so - bre to - do el al - ma

A. *f* Ma - mi - ta lin - da Ma - mi - ta mi pre - cio - sa quin - che - ñi - ta a ti de - di - co mi vi - da so - bre to - do el al - ma

T. *mf* Ma - mi - ta Ma - dre - ci - ta pre - cio - sa a ti te de - di - co mi vi - da

B. *mf* Ma - mi - ta Ma - dre - ci - ta pre - cio - sa a ti vi - da - con el al - ma

Vln. *mp*

Em B7 B7 Em Em B7 B7

Fuente: Archivo digital propio.

Tras esta presentación de la primera frase se incorporó un estribillo intermedio en vista de que el canto originalmente carecía de uno. Para este estribillo no se utilizó ninguno de los motivos previamente presentados sino uno nuevo que presente con más claridad el punteado de guitarra característico de la bomba (notas repetidas rápidamente, movimiento diatónicos ascendentes y descendentes cortos junto con acordes de terceras en retruécano) (Grupo Marabú, 2015). Seguido a este estribillo aparece la segunda frase en las voces. Esta frase está acompañada ya no por ritmos bases de la bomba en los instrumentos sino por movimientos escalares entre el violín y el clarinete en modo de pregunta y respuesta por imitación. También existe un proceso de pregunta y respuesta entre las voces y la guitarra siendo la guitarra quien siempre responde detentando así los dos “personajes” principales de esta bomba, la guitarra y la voz. Los instrumentos imitan momentáneamente a las voces para reforzar las líneas de estas y regresan a su acompañamiento diatónico.

Figura 4

Movimientos escalares, Canto de ambientación, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

71 Canto de Ambientación 9

B♭ Cl.

Fuente: Archivo digital propio.

Se procede de esta manera hasta llegar a una pequeña extensión de la segunda frase tras la cual se repite la obra en tiempo de bomba caliente. La bomba se divide en bomba caliente (de tempo rápido) y bomba triste (de tempo más lento) (Guerrero, 2002, pág. 333). La bomba como tal está tratada como bomba caliente siendo su objetivo el ser movida y animosa, pero en el *Da Capo* final se repite con tempo aún más movido.

5.2 Canto de entrada

El siguiente canto es un yumbo de muy corta extensión (21 compases) que ha sido modificado de la siguiente manera. El formato utilizado es de flauta y clarinete en los vientos madera, bombo andino y bajo eléctrico para el ritmo y la armonía. Se utilizó una percusión baja de figuración sencilla y en estilo *marcato* para recobrar la esencia purista ancestral del yumbo en donde siempre un tamborcillo marcaba el tempo del compás (Moreno, 1996, pág. 23). La escogencia de únicamente vientos en el instrumental melódico es para reflejar un pensamiento propio de los andes latinoamericanos que menciona que las flautas o instrumentos de vientos que posean formas tubulares, eran el vehículo de la divina voluntad de acuerdo con la deidad de cada región (Moreno, 1996, pág. 5).

Figura 5

Introducción, Canto de entrada, Cuarta Misa Folclórica, "María de la Presentación"

Score

Canto de Entrada

4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacís

Adagio ♩=140

Flute

Clarinet in Bb

Bass Drum

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Electric Bass

mf marcato y ceremonioso

p

mp Ah

p Ah

mp La-la la-la...

p Ah

mp Ia-la la-la...

Fuente: Archivo digital propio.

Para empezar, se añadió una introducción en tempo *adagio* que utiliza el extracto de una frase presentada más adelante en las voces. Este extracto funciona como motivo presentado por el clarinete y luego por las voces de manera ascendente. Esta introducción está en do menor y tras este motivo el tempo cambia al ritmo propio del yumbo (un *allegretto* según Francisco Salgado cit. por Guerrero, 2002, pág. 1474).

En esta nueva sección y en la previa las voces no poseen texto, solo realizan vocalizaciones. En la nueva sección aparece una nueva frase ajena a la obra hasta ahora. Esta frase funciona como estribillo de la obra y se combina más tarde con una segunda frase que es el estribillo original de la obra. La primera frase del estribillo se mantiene en do menor y utiliza choques de cuartas justas entre las voces superiores y su respectiva imitación en los vientos. Las voces inferiores proceden por quintas justas y la armonía que sucede de este es cuartal utilizando un séptimo grado bajado el final de la frase que funciona como quinta de dominante de la nueva tonalidad: mi menor.

Figura 6

Estribillo, Canto de entrada, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Canto de Entrada 5

Fl.

B. Cl.

B. Dr.

S.

A.

T.

B.

E. B.

dum. Boca cerrada ... dum dum...

dum. Boca cerrada ... dum dum...

dum. Boca cerrada ...

dum. Boca cerrada ...

Fuente: Archivo digital propio.

La sección descrita utiliza las cuartas como elemento estilístico propio del yumbo. Siendo el yumbo de procedencia oriental y su significado, y uso ligado, al de los brujos de los pueblos

amazónicos (Guerrero, 2002, pág. 1474) se ha utilizado de referencia transcripciones de cantos de jíbaros hechos por Segundo Luis Moreno (1996, pág. 27). En estos se aprecia de manera sutil los choques de cuartas, quintas, terceras y octavas en movimientos paralelos propios de esta música. A partir de la modulación empieza la segunda frase del estribillo (estribillo original de la obra) y entran las voces.

El acompañamiento para el canto utiliza principalmente acentos rítmicos que sigan la armonía original de la obra en esta sección. Estos acentos rítmicos están adornados por mordentes. Tras esta sección cantada la obra originalmente finaliza. Lo que se propone es repetir el estribillo implementado en este canto, pero en la tonalidad de mi menor realizando una marcha tonal ascendente a la tercera. Al final del estribillo (que ahora presenta solo la primera frase de este) se realiza una nueva modulación hacia sol sostenido menor. La sección instrumental deja de usar acentos y se convierte en un pasaje diatónico que enfatiza la armonía en vez del ritmo como previamente se efectuó. Al final aparece una *coda* de unos pocos compases para hacer cadencia auténtica perfecta a través de arpeggios en los vientos. Las voces terminan con un piano súbito en *crescendo* a modo de *tutti*.

5.3 Señor ten piedad

Este es el primer canto del Ordinario en aparecer y para su función penitencial el compositor escogió un ritmo de pasillo (entre *moderato* y *adagio*). Para recrear la idea intimidad detrás de una súplica como lo es este canto se utilizó el formato de voces y violín solo. El violín fue escogido por su notoria capacidad de hacer vibratos, lo cual ayuda sobresalientemente a aumentar la expresividad. En principio se añadió una introducción vocal en si menor que module continuamente hasta llegar a mi menor, la tonalidad original. Al caer en la tonalidad original empieza la introducción auténtica del canto que es originalmente para piano. Esta introducción ha sido llevada a las voces.

La gran mayoría de la armonía de esta pieza ha sido reelaborada. La rearmonización usó sustitutos tritonales, dominantes secundarias (creando círculos de quintas en ritmo de pasillo tradicional) y acordes de sextas, séptimas, novenas y oncenas que proceden por nota común y no en función de los grados. En las voces el contrapunto que se utilizó sigue el estilo presentado por J. S. Bach en su motete BWV 227 “*Jesu, meine Freude*” (1892). Además de el contrapunto mostrado en este motete se combina con el acompañamiento rítmico del pasillo presentado en el manuscrito original en la sección del piano. Por tanto, la melodía

principal alterna constantemente su posicionamiento entre las voces. Aparece al principio en la contralto para pasar a la soprano. Vuelve a la alto, pasa por el tenor y vuelve a la soprano.

Figura 7

Introducción, Señor ten piedad, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Señor ten piedad
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacis

Ritmo de Pasillo ♩=80

The musical score is for the piece 'Señor ten piedad' from the '4ta Misa Folclórica' by Manuel M. Carrera, with a version by Emilio J. Villacis. It is in 3/4 time with a tempo of 80 (Ritmo de Pasillo). The score includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Violin. The lyrics are: 'Señor ten piedad de nosotros. Boca cerrada. Señor ten piedad de nosotros. Boca cerrada. Señor ten piedad de nosotros. Señor ten piedad. Señor ten piedad.' Dynamics include *pp*, *fp*, and *mf*. The violin part ends with a *mp* *espress.* marking.

Fuente: Archivo digital propio

El violín se maneja con contrapunto libre. Por un lado, toma algunos elementos del acompañamiento original de las flautas y alrededor de estos se escribió lo demás. El resto utiliza pasajes de adorno con escalas y arpeggios como pequeñas secciones presentadas en las voces antes o después. El violín si bien tiene el objetivo de dar expresividad y reforzar los cambios armónicos constantes, se desarrolla como una quinta voz. El objetivo detrás de esto es parodiar las cinco voces presentadas en el motete de Bach antes mencionado. Hacia el final, se creó una pequeña *coda* homorrítmica que imita la idea de la introducción vocal y termina con una tercera de picardía, recurrente en la obra de Bach. El violín no funciona como quinta voz en esta *coda* sino como imitación de la soprano a la octava. Se busca con ello reforzar la línea melódica que posee tanto la sensible como la tónica en la resolución final.

5.4 Gloria

Los glorias son cantos de júbilo y suelen aparecer en tonalidades mayores y tempos rápidos. Sin embargo, el siguiente gloria es lo contrario. Se ha buscado tratar la idea de júbilo desde el punto de vista de la tranquilidad y el regocijo, mas no desde la algarabía. Para ello, el siguiente canto, un san juan, utiliza un tempo *moderato*. Los tempos de un san juan o san juanito pueden ir desde un *moderato* hasta *allegro* (Guerrero, 2002, pág. 1279). Aparte, el san juan suele estar en modo menor y este no es la excepción. El formato escogido para este

canto es el de coro mixto acompañado solo por arpa diatónica y redoblante. El arpa no solo es un instrumento litúrgico colonial por excelencia (Moreno, 1996, pág. 49), también es el instrumento, históricamente, propio del san juan (Schechter, 1989, pág. 65). Por ello el arpa resulta adecuada para acompañar este canto más que en ningún otro.

El redoblante es un recuerdo de tiempos diferentes en los que los poblados antiguos bailaban durante horas melodías en estilos de san juan (Guerrero, 2002, pág. 1278) con instrumentos melódicos que realizaban pentafonías y percusiones que marcaban el ritmo. El san juan fue uno de los primeros ritmos en ser asimilados por los españoles a su llegada y se convirtió rápidamente en un ritmo propio de los carnavales en donde la música siempre iba complementada con una variada y elocuente percusión (Moreno, 1996, págs. 50-51). Sin embargo, ya se mencionó que este san juan ha sido trabajado con una percepción más cándida. Por ello, se empleó solo un redoblante, un instrumento que puede cambiar rápidamente entre ritmos lentos y figuraciones complejas y rápidas.

Se creó una introducción de tipo pentafónica para explorar no solo las posibilidades del arpa diatónica (afinada en mi menor natural) sino también para utilizar choques de cuarta con base en la pentafonía. Esta introducción toma como referencia el solo de trompeta en el inicio de la Quinta Sinfonía de G. Mahler (1904). Específicamente, la figuración implica tresillos de semi corcheas en el arpa (impropios del ritmo de san juan) en una frase que se va acompañando, a la vez que repitiendo, con cuartas paralelas en las voces. La pentafonía se acaba cuando aparece el sexto grado mayor que da paso al material original del canto.

Figura 8

Introducción, Gloria, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Gloria
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacís

Ritmo de Sanjuanito ♩=85

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Harp

Drum Set

Fuente: Archivo digital propio.

El arpa empieza con un pasaje de cuatro compases que servirá siempre como interludio entre las frases. Este pasaje es original del piano en los manuscritos y posee ciertas alteraciones que han sido omitidas para dar una sensación más cercana a la pentafonía a través del uso indeleble de la escala de mi menor natural. Esto implica un quinto grado menor.

La melodía principal se queda siempre en las voces femeninas mientras que las masculinas refuerzan la armonía imitando la rítmica de la melodía principal. Las voces masculinas cambian ligeramente su rítmica para permitir realizar movimientos armónicamente correctos. La sección instrumental solo acompaña enfatizando las variantes rítmicas del san juan. La armonía en el resto la obra se desenvuelve sobre el primer grado menor, el tercer grado mayor y el quinto de dominante. La rearmonización de algunas zonas darán grados como el sexto o el quinto del quinto. La tercera vez que el arpa realiza el interludio se cambia a este por una amalgama entre el motivo de la frase inicial con los tresillos y la rítmica del san juan con su resolución. En la segunda mitad de este tercer interludio se genera una imitación del motivo inicial entre la percusión y el arpa que resuelve una vez más en la temática de san juan.

Figura 9

Interludio, Gloria, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Fuente: Archivo digital propio.

Seguidamente, se presenta una tercera frase en las voces acompañada por arpegios sobre el sexto grado en el arpa y otros movimientos armónicos cercanos. Hacia el final reaparece el interludio en su forma y registro original (porque en su segunda vez aparece este interludio a la octava y con notas extras) para terminar con una segunda casilla que presenta una superposición de cuartas hasta llegar a la fundamental del quinto grado menor y presentar el quinto grado menor en un acorde que abarca casi la totalidad de la tesitura del arpa. Aunque el arpa no posee sensible de la tonalidad (re sostenido en este caso) sí que utiliza séptimas en los acordes de dominantes para aumentar la tensión, labor que le es casi exclusiva. Además, en algunos pasajes, en donde el acompañamiento del arpa es más melódico, se crean choques entre el re natural del arpa y el re sostenido de las voces. Esta elaboración es deliberada y se da con el fin de crear un efecto de bimodalidad tan propio de la música ecuatoriana en inicios del criollismo (Salgado, 1989, pág. 93). Con ello, el arpa usa siempre la escala de mi menor natural mientras que las voces usan la escala menor armónica.

5.5 Aleluya

Los aleluyas han sido vistos como cantos vinculados directamente con el estilo *gospel* en el siglo XX y XXI. Es un canto entre lecturas, por tanto, su función no es la de hablar sobre el Evangelio sino sobre textos comúnmente salmódicos. La naturaleza comunitaria del aleluya, como ya se lo presentó en el marco referencial, permite una amplia participación de la asamblea en el canto. Esto en el estilo *gospel* implica responsorial y función solista

(Department for Christian Life & Worship, 2011, pág. 17). En respuesta a esto, se trató al aleluya de M. Carrera en estilo *gospel*.

El formato usado fue de coro mixto pero con denotación de un solista y un acompañamiento tanto vocal como instrumental. Piano eléctrico, usado comúnmente en las celebraciones *gospel* cuando no se cuenta con un órgano. Batería, de cuyo *set* se utiliza mayoritariamente el redoblante, el bombo y el *ride*. La percusión es fundamental en este estilo. Véase por ejemplo la *Gospel Mass* de Robert Ray (1979) que es fiel ejemplo de lo que *gospel* significa. La percusión también es fundamental en el danzante. Esta sección aparece desde que los danzantes del Reino Puruhá en la actual provincia de Chimborazo practicaban el danzante como danza autóctona. Ellos se acompañaban únicamente por un tamboril (Moreno, 1996, pág. 39). El clarinete aparece como una quinta voz junto al coro y el violín como respuesta a lo hecho por el clarinete y refuerzo de la armonía que fue reelaborada en su totalidad.

La obra empieza con un solo vocal lleno de *glissandos* en cada una de las voces en tempo muy libre y expresivo. Hay que recordar que, en la antigüedad, los aleluyas eran cantos muy melismáticos y empezaban con solos vocales. Después de cada entrada los instrumentos responden con la rítmica del danzante, que es el ritmo original de este canto. Este intercambio de ideas sigue hasta que el bajo roba poco a poco el tiempo y llega a la tónica.

Figura 10

Introducción, Aleluya, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Aleluya
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacís

Lento, expresivo y muy libre $\text{♩} = 100$

The musical score is arranged for the following instruments and voices: Clarinet in Bb, Drum Set, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Violin, and Electric Piano. The tempo is marked 'Lento, expresivo y muy libre' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *f*. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) feature the lyrics 'A - le - lu - ya' with melismas. The instrumental parts include a clarinet line, a drum set line, a violin line, and an electric piano line.

Fuente: Archivo digital propio.

Tras esto, entra el ritmo de danzante, lento y pesado, presentado en el clarinete y el violín. Aquí se utilizó elementos del estribillo original. Al entrar el canto como tal, hay un solo de la soprano mientras el resto del coro responde rítmicamente con la palabra “aleluya”. La armonía se mueve por nota común. Las tensiones en la armonía están plenamente dadas por el piano y distribuidas entre todas las voces y los instrumentos. El clarinete posee su propia línea melódica mientras que el violín le responde usando elementos extraídos de la línea de las flautas en los manuscritos originales.

En la segunda frase, el solo pasa hacia la contralto. La armonía se torna más cambiante, el clarinete homogeniza su rítmica a la de las voces mientras el violín responde a contratiempo manteniendo la rítmica del danzante presentada en el estribillo inicial. En la tercera frase el estilo cambia. Se enfatiza la rítmica del danzante en todo el ensamble y la armonía se vuelve más sencilla usando el primer, quinto y sexto grado de la menor. Esta sección busca sonar más tradicional y enfatizar el danzante.

Figura 11

Segunda Frase, Aleluya, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The musical score for Figure 11 is a page from a manuscript, numbered 5. It features the following parts and details:

- B♭ Cl.**: Clarinet part with two first endings (1. and 2.) and a *mf* dynamic marking.
- D. S.**: Drum set part with a consistent rhythmic pattern.
- S.**: Soprano vocal line with lyrics: "sa - je pu - bli - que - mos y vi - va - mos de ver - dad su men - dad A - le - lu - ya".
- A.**: Alto vocal line with the same lyrics as the soprano.
- T.**: Tenor vocal line with the same lyrics as the soprano.
- B.**: Bass vocal line with the same lyrics as the soprano.
- Vln.**: Violin part with a rhythmic line and a *mf* dynamic marking.
- F. Pno.**: Piano accompaniment with a sequence of chords: E7, Am, F, Em, Em, *mf* Em, Am7, D7, E♭.

Fuente: Archivo digital propio.

A manera de puente, sigue una sección que mantiene a las voces con notas largas y armonía cambiante mientras el clarinete realiza un solo y el violín mantiene la rítmica a contratiempo

del danzante. Después de este corto interludio se repite la primera frase que funciona como *coda* finalizando la obra con una cadencia plagal.

En general, el piano está escrito a manera de *chart* porque no se busca que mantenga una rítmica fija. Tras cada repetición, el pianista debe presentar nuevos elementos en su acompañamiento para dar dinamismo al tempo lento que tiene el canto. El *voicing* tampoco está considerado. Puesto que no hay un instrumento con línea de bajo propia, no existe choque entre líneas de bajo por tanto el piano puede usar un *voicing* y distribución de las voces totalmente libre. La batería realiza un acompañamiento basado en los *grooves* de percusión del aleluya de la *Gospel Mass* de Robert Ray (1979). Este aleluya también está en 6/8 y gracias a ello, aunque no es un danzante, no rompe con el ritmo tradicional conservando la agógica entre los instrumentos y las voces.

5.6 Ofrecimiento

El ofrecimiento es un albazo en la menor que cuenta con un estribillo y dos frases. Para el nuevo formato se ha usado guitarra clásica y bajo eléctrico. Los instrumentos de cuerda punteada son tradicionalmente los más representativos en el albazo, sobre todo la guitarra, por tanto, es menester presentarla en este canto junto al bajo que refuerza la parte armónica (Moreno, 1996, págs. 53-54). La percusión consta de redoblante y platos. La escogencia de únicamente estos dos instrumentos es por una reminiscencia a lo que el albazo originalmente fue. En principio, el albazo no fue ritmo musical. Albazo era el nombre que se le daba al bullicio y la algarabía que tenía lugar en las principales fiestas religiosas. Este bullicio estaba principado por tambores de marcha de corte militar (representado por el redoblante) y otras expresiones sonoras explosivas como cohetes o morteretes (representados por los platos) (Guerrero, 2002, pág. 107).

El último miembro del formato de este canto es el violín. Si bien resulta ajeno a la tradición instrumental del albazo (o al menos no se encontraron registros que contradigan a esta idea) aparece aquí con una función puntual. El albazo, entre sus varias cualidades, destaca por poseer un ritmo caprichoso (Moreno, 1996, pág. 54). El violín viene a representar ese capricho en una elaboración más allá de la rítmica.

Para empezar, el violín realiza una cadencia. Esta cadencia no funciona como introducción del canto sino como interludio entre el canto anterior (un aleluya lento parecido a un segundo movimiento de sonatina en tempo *larghetto*) y este albazo que se podría ver como un tercer movimiento en tempo *allegro molto* o *allegro vivace*. La cadencia presenta variados

elementos durante su desarrollo. Inicialmente, un pasaje en la menor, lleno de *glissandos* de cuartas y sextas, arpeggios en *pizzicato* y movimientos diatónicos a hiper velocidad. Estos elementos son parodiados de la obra “*Nel cor piu non mi sento*” para violín solo de N. Paganini. (1829).

Figura 12



Fuente: Archivo digital propio

Seguido a esto, aparece un primer tema en mi menor. Este tema trata de imitar la polifonía vista en la Chacona de la Partita N°2 de J. S. Bach, BWV 1004 (1879), pero en una forma más simplificada y pasajera.

Figura 13



Fuente: Archivo digital propio.

Tras este tema, le sigue un segundo tema, igualmente polifónico, pero con elementos virtuosos (saltos de octava o superiores, arpeggios a gran velocidad y dobles cuerdas en tempo ligero) como los presentados por P. I. Tchaikovsky en la cadencia de su Concierto para Violín en re mayor, Op. 35 (1888).

Figura 14



Fuente: Archivo digital propio.

Para finalizar estas secciones parodiadas, se incluye un último tema que se inspira en la cadencia del Concierto para Violín en mi menor de F. Mendelssohn, Op. 64 (1874-82). Rescata una frase en tempo *adagio* escondida en la primera nota de cada grupo de tresillos. Esta cambia a grupos de cuartinas mientras va subiendo el tempo y la armonía presenta

cambios lejanos a mi menor, pero regresa a esta tonalidad. La tónica de mi menor se transforma en acorde de dominante y se da la entrada para el albazo en tempo rápido.

Figura 15

Mendelssohn, Ofrecimiento, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”



Fuente: Archivo digital propio.

El estribillo está protagonizado por la guitarra en estilo de requinto. El bajo realiza la figuración base del albazo similar a la presentada en la bomba del primer canto. El violín continúa con su línea solista, pero esta vez con puros lineamientos diatónicos sobre el primer grado que se extiende por los cuatro compases que dura el estribillo.

Durante la entrada del canto se realizó una rearmonización bastante cercana a la armonía original utilizando los distintos grados de la menor. Las voces mantienen la melodía original en la soprano y el alto mientras el tenor y el bajo responden a contratiempo. Al finalizar las frases de cuatro compases, la parte instrumental realiza la hemiola característica del albazo cambiando la sensación del compás, de binario a ternario. Al entrar la tercera frase se incluye un *ostinato* en tenor y bajo junto a un pedal en el violín para en la segunda mitad de la frase retomar el albazo. El violín durante toda su aparición se empeña en ejecutar melodías caprichosas a contratiempo, arpeggios y escalas de velocidad, acordes y cromatismos que nunca doblan o imitan a la melodía principal.

Figura 16

Ostinato, Ofrecimiento, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The image shows a full musical score for the piece 'Ofrecimiento'. It includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Drum Set (D.S.), Guitar (Gtr.), Electric Bass (E.B.), and Violin (Vln.). The score is in 2/4 time and features lyrics in Spanish. The instrumental parts include a guitar solo and a bass line with a steady eighth-note pattern. The violin part has a complex, rhythmic accompaniment. The score is marked with rehearsal points (115, 118) and includes chord symbols (Dm7, E7, Am, C) for the guitar part.

Fuente: Archivo digital propio.

Se vuelve a exponer el albazo sin ningún cambio excepto en el violín. El primer estribillo lo realiza en octava superior. El acompañamiento de la primera frase del canto cambia. Pasa de realizar una melodía libre a acordes en contratiempo con cambios rápidos de cuerda y registro. El cromatismo por sextas y quintas de la segunda frase del cambio se conserva y termina con un arpeggio descendente.

5.7 Santo

El santo presenta cualidades similares al canto previo porque también se trata de un albazo. Sin embargo, el tratamiento es totalmente diferente. El formato escogido es de violín, clarinete, flauta, percusión aguda y grave (redoblante y bombo) y un bajo eléctrico. Se suprime la guitarra para cambiar el sentido tradicional del albazo por una sonoridad más europea. El ensamble expuesto trata de imitar el estilo clásico de W. A. Mozart en las cuerdas y los temas y el de L. v. Beethoven en la polifonía.

La obra empieza con un fugado que presenta un primer sujeto en el clarinete. Este sujeto no posee cualidades de albazo excepto por el tempo inicial que será el mismo para toda la obra. Este sujeto está inspirado en el cuarto movimiento de la Sinfonía N°41 de Mozart, K. 551 (1880). El motivo original en esta sinfonía es una melodía expresada a través de unidades de compás. Aquí se utiliza el principio de unidad de compás, pero con notas que sean parte del primer grado cuya función a la larga sea *pivot*.

Figura 17

Primer sujeto, Santo, Cuarta Misa Folclórica “María de la Presentación”



Fuente: Archivo digital propio.

La entrada que le sigue al clarinete es el violín. El violín reproduce el sujeto a la quinta y la entrada esta sobrepuesta al primer compás del clarinete con el primer contra sujeto, es decir, se realiza un *stretto* (Atkinson, 2018). La siguiente entrada, a la quinta, le pertenece a la flauta mientras el violín reproduce el primer contra sujeto y el clarinete responde con un segundo contra sujeto. El proceso se repite con una cuarta entrada a la quinta en el bajo con

la flauta en primer contra sujeto, el violín en segundo contra sujeto y el clarinete en un contrapunto libre.

Figura 18

Fugado, Santo, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Fuente: Archivo digital propio.

El primer contra sujeto utiliza notas largas combinadas con apoyaturas de manera ascendente. El segundo contra sujeto posee mayor disminución usando diatonicismo descendente en confrontación con el primer contra sujeto y reforzando el descenso arpegiado del sujeto. El contrapunto libre del clarinete al final se divide en dos pequeños motivos en su primer y segundo compás. En el primero hay un arpeggio ascendente y descendente seguido de dos arpeggios ascendentes. En el segundo compás son dos escalas contrapuestas, una descendente y otra ascendente. En el siguiente compás se repite el primer motivo del primer compás, pero en inversión sin ser un espejo exacto, según sus intervalos. El siguiente compás es un trino común y el siguiente compás es una variación del segundo compás. El trabajo detrás de este contrapunto libre solo sigue una regla entorno a las demás voces: la primera nota de cada compás es la misma que la del sujeto. Esta técnica de pasaje virtuoso como variación del sujeto se ve presente en el final de la Sinfonía N°3, “Heroica”, de Beethoven, Op. 55 (1862), en donde los contra sujetos se van presentando por disminución en relación a los previos.

Tras terminar esta exposición sucede un episodio que cuenta con un segundo sujeto. Este segundo sujeto no solo permite un doble fugado sino también el regreso a la tonalidad

original. El segundo sujeto es un extracto directo del canto presentado en las voces compases más adelante pero que aquí cumple con la función de presentar el ritmo de albazo. La flauta sigue al segundo sujeto con elementos del primer contra sujeto antes presentado mientras el violín utiliza elementos del segundo contra sujeto. Un pequeño pasaje que combina el primer y segundo contra sujeto en todos los instrumentos continua para desembocar en el doble fugado. Este doble fugado expone al segundo sujeto en el violín contra el primer sujeto por disminución en el clarinete. La flauta hace una entrada falsa del primer sujeto, igual por disminución, mientras presenta, junto al violín, la segunda media frase del segundo sujeto tomada una vez más de la parte de las voces que aparecerán más adelante. Mientras esto es presentado entre el violín y la flauta, el clarinete retoma pequeños incisos del segundo contra sujeto y de su contra punto libre mientras el bajo toma un contrapunto libre que refuerza la armonía. A la par de los movimientos polifónicos mencionados, la percusión entra por debajo para anunciar, junto al segundo sujeto, el ritmo de albazo.

Figura 19

Doble fugado, Santo, Cuarta Misa Folclórica "María de la Presentación"

Santo 5

Fuente: Archivo digital propio

El terminar este episodio, se re expone la entrada del primer sujeto y sus respectivos contra sujetos al igual que el principio, pero con sutiles cambios. Para empezar, la percusión y el bajo se mantienen siempre presentes marcando el ritmo del albazo. La entrada del clarinete

con el primer sujeto se mantiene indeleble, pero flauta y violín realizan canon sobre esta entrada. Cada uno entra con un compás de diferencia. Cuando el clarinete presenta el primer contra sujeto, la flauta ahora responde con incisos de ese mismo contra sujeto hasta que llegue su entrada. Cuando es el turno del bajo con el sujeto, este lo presenta por disminución y con saltos de octava, para no perder el acento del albazo que venía consigo. Al final de la exposición no hay modulación a la tonalidad original, sino que continúa ascendiendo por quintas. En esta nueva sección, que sirve de transición, las cuerdas acompañan a un dúo entre los vientos. Este dúo está hecho a base del segundo sujeto y se presentando de manera modulando al unísono y luego como pregunta y respuesta entre los vientos hasta desembocar en el albazo propiamente dicho.

Figura 20

Dúo, Santo, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Fuente: Archivo digital propio.

La siguiente sección cuenta con la entrada de las voces y los temas originales de los manuscritos. Las voces superiores, en la primera frase, cantan el tema mientras las inferiores presentan hemíolas e imitaciones rítmicas de las voces superiores. En la segunda frase las voces inferiores son las que tienen el tema principal mientras las superiores acompañan con notas largas. Al final de la segunda frase se retoman los roles iniciales entre las voces teniendo melodía en las superiores y hemíolas en las inferiores.

En el canto como tal, flauta, violín y clarinete presentan una misma melodía que cambia levemente en algunos compases para crear un cierre armónico más completo de las frases. La melodía en sí no es más que arpeggios con apoyaturas de semitonos. El violín tiene la particularidad de presentar esta melodía usando *tremolos*. Este tipo de construcción melódica en los vientos y las cuerdas (unísonos, imitación, *tremolos*, aproximaciones de semitonos, etc.) se pone en evidencia en el *Dies Irae* de la Secuencia del Réquiem en re menor, K. 626, de Mozart (1989).

5.8 Padre Nuestro

El Padre Nuestro tiene la función del *credo* de la misa musical. En cuestión de texto, existen diferencias elocuentes (véase el texto del *credo* en el marco referencial) pero en cuestión de función litúrgica son muy similares. Ambos buscan reafirmar la fe en Dios Padre, confirmar la divinidad de Jesús como el Mesías y la creencia en la resurrección de la carne y el perdón de los pecados. Por tanto, para fines prácticos, Padre Nuestro y *credo*, musicalmente hablando, son equivalentes.

Este canto está presentado en ritmo de pasillo y para su formato se ha decidido conservar cierto minimalismo. Al igual que el pasillo previo en el tercer canto, este también se va a valer solo de las voces por ser un pasillo vocal-lento (Guerrero, 2002, pág. 1091) y en vez de ser complementado por un violín este es acompañado por guitarra clásica. La guitarra, después de todo, es el instrumento de la música ecuatoriana por excelencia. Fue el único que reemplazó al arpa en las fiestas religiosas, al piano en la aristocracia y a los bandolines y bandurrias en la fiesta popular (Guerrero, 2002, pág. 720-724). Desde entonces ha sido el instrumento presente en todas las formas y expresiones de música tradicional ecuatoriana. Además, según Guerrero (2002) y Salgado (1989) el pasillo es uno de los ritmos más difundidos en el país a pesar de su eminentemente raíz colombiana y la guitarra el instrumento más usado para el mismo. Es evidente que entre pasillo y guitarra hay una íntima conexión.

El canto original posee una introducción en piano de unos pocos compases. Esta introducción ha sido enviada a las voces que entran una por una y se van superponiendo. El texto utilizado para esta introducción es el *credo* en su original en latín. Solo se ha tomado parte de los dos primeros versos de la primera sección mostrada previamente en el marco conceptual. Esta pequeña introducción se realiza con cambios armónicos menores usando grados propios de la tonalidad y tempo *adagio quasi ad libitum*. El hecho de poner esta corta sección en latín evoca un carácter muy propio del canto gregoriano y de la misa de palestriniana. Para reforzar esta idea, en la introducción se ha omitido el uso de la guitarra.

Figura 21

Introducción, Padre Nuestro, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Padre Nuestro
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacis

Adagio $\text{♩} = 40$

Ritmo de pasillo $\text{♩} = 85$

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Guitar

Do - mi - num Je - sum Chris - tum Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Pa - dre nues - tro que es -
Do - mi - num Je - sum Chris - tum Fi - lium De - i u - ni - ge - ni - tum. Pa - dre nues - tro que es -
Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po - ten - tem Je - - - - - sum. Pa - dre nues - tro
um Pa - trem om - ni - po - ten - tem Je - - - - - sum. Pa - dre nues - tro

Fuente: Archivo digital propio.

El pasillo como tal no cuenta con repeticiones puesto que debe seguir la extensión correspondiente a la oración del Padre Nuestro. El desarrollo vocal es bastante sencillo. Las voces superiores e inferiores se intercalan la melodía principal. Cuando uno de los pares de voces lleva la melodía el otro par de voces acompaña con la repetición de alguna palabra recurrente del propio texto o con simples vocalizaciones. La guitarra trabaja con un cifrado americano y sobre el mismo se busca elaborar el acompañamiento más básico del pasillo que está presente en el manuscrito original en el piano (dos corcheas con silencio de corchea y una corchea seguida de una negra). Este pasillo busca generar una sonoridad más tradicional que el anterior.

El apartado de la sencillez en su concepción también se trasluce en la armonía. Si bien ha sido rearmonizada en su mayoría, sigue conservando grandes extensiones de melodía acompañados por un único grado. Solo se ha añadido unos cuantos pies rítmicos para indicar en qué punto se realizarán hemioas y cambios de acento. Hacia el final es donde se muestra mejor esto con hemioas en guitarra y voces masculinas y una armonía cromática.

Figura 22

Final, Padre Nuestro, Cuarta Misa Folclórica “María de la Presentación”

Fuente: Archivo digital propio.

5.9 Cordero de Dios

Este momento es uno de los más íntimos, suplicantes y oscuros del Ordinario. El canto presentado por Carrera es un danzante. Para este danzante se ha decidido usar solo voces acompañadas por un bombo andino. Se ha omitido el estribillo inicial y se lo ha reemplazado por una introducción armónicamente más versátil. La introducción emplea el texto original en latín del Cordero de Dios (véase *Agnus Dei* en el marco conceptual). La armonía en las voces está pensada por tensiones a través del choque de segundas mayores y menores hasta que resuelven en el sexto grado de la tonalidad inicial. Este uso de segundas fue inspirado en la obra de Yuka Kitamura: “*Dark Souls III*” (2016). Tras este inicio tétrico, si cabe el término, las voces van modulando por nota común hasta llegar a la tonalidad original de la obra.

Figura 23

Introducción, Cordero de Dios, Cuarta Misa Folclórica “María de la Presentación”

Fuente: Archivo digital propio.

El canto inicia con un solo en el tenor en la primera frase. El solo es acompañado por vocalizaciones en el resto de las voces que crean armonía inestable que nunca resuelve

completamente y se traslada de un quinto grado a otro. La segunda frase es un canto común en el que todas las voces poseen el texto hasta su primera mitad. La segunda mitad está liderada por las voces femeninas con la melodía y las masculinas acompañan con vocalizaciones. Hacia el final de esta frase las voces femeninas continúan con la melodía mientras las masculinas realizan un contra canto en latín.

Figura 24

Contra canto, Cordero de Dios, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The musical score is for a 'Contra canto' section. It features five staves: B. Dr. (Bass Drum), S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The B. Dr. part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts (S., A., T., B.) have lyrics in Spanish: 'o - dio, dad nos Dios jus - ti - ciay paz. Li-bra' and 'Ag - nus De - i Ag - nus De - i'. The lyrics for the Tenor and Bass parts include 'qui to - llis pe - cca - ta mun - di Li-bra' and 'Ag - nus De - i Ag - nus De - i Ag - nus De - i Ag - nus De - i'. The score includes first and second endings for the vocal parts. The dynamic marking 'mp' is used for the vocal parts.

Fuente: Archivo digital propio.

Para finalizar se re expone la introducción, pero un quinta más abajo resolviendo en la tonalidad original haciendo uso de una tercera de picardía. La percusión tiene la función de aumentar la intensidad sonora de la obra. Empieza con una marcación lenta en blancas (procedimiento similar de la percusión en la obra de Kitamura) hasta adentrarse al ritmo de danzante. El acento del danzante se conserva siempre, pero la figuración cambia por disminución desplazándose desde la blanca inicial hasta semicorcheas. Un último añadido en la figuración de la percusión es el *tremolo* que busca dar cuerpo en los *crescendos* imitando la función de los timbales sinfónicos.

5.10 Comunión

El canto de comunión esta anotado como un pasodoble en el manuscrito original. Sin embargo, en el segundo documento, la carpeta azul, aparece escrita como pasacalle y luego como pasodoble. La diferencia no es muy elocuente entre estos dos ritmos. Salgado (1989, pág. 93) llama al pasacalle un paso doble criollo. No describe que es lo criollo en este ritmo. Segundo Luis Moreno (cit. por Guerrero, 2002, pág. 1087) menciona a este criollismo como el uso de rítmicas y melodías que aparecen en el san juan. Siendo así, la obra de Carrera no presenta ni ritmos ni melodías relacionadas con el san juan por tanto es un pasodoble.

El formato escogido incluye flauta, clarinete, violín, guitarra, bajo eléctrico, batería y coro mixto. La razón de este formato tan amplio es crear contraste con el minimalismo del canto anterior que solo poseía voces y un bombo. El canto original está en modo mayor y carece de secciones en modo menor. Para romper la monotonía de la obra original (que se resume en usar el primer, cuarto y quinto grado) se añadió una sección en modo menor. Por ello, se reemplazó el estribillo original por uno que usa parte de la figuración recurrente mostrada en el estribillo original pero desarrollado en nuevos temas y armonías.

Figura 25

Estribillo, Comunión, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Comunión
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villacís

Ritmo de pasodoble ♩=125

Emilio Villacís © 2019

Fuente: Archivo digital propio.

El estilo en picado sobre la melodía principal se lo tomó del pasodoble Sangre Ecuatoriana (Cañar, 1945) así como también la figuración de los acompañamientos en algunas secciones. El canto entra por cambio de modo, de menor a mayor. Las voces están trabajadas por contrapunto similar al presentado en el tercer canto. La técnica para los instrumentos es la imitación de las voces teniendo a la soprano con la flauta, el alto con el violín, el tenor con el clarinete y el bajo con el bajo eléctrico. Esta técnica de imitación vocal fue muy usada en la música sacra de compositores como Bach, Mozart y Dvorák. Esto se puede apreciar en la misa ya vista de Bach (1954) en el marco conceptual, en el Réquiem de Mozart (*Kyrie*

Eleison) (1989) o en la misa igualmente expuesta de Dvorák (1950). Los instrumentos rompen ocasionalmente la imitación para crear adornos rítmicos y enfatizar el pasodoble. Por otra parte, la armonía no presenta cambio alguno. Se conserva la sencillez de la armonía original para facilitar el contrapunto.

Figura 26

Imitación, Comunión, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Comunión 3

Fuente: Archivo digital propio.

Tras presentar toda la primera parte del canto o sección A, se repite el estribillo antes mencionado y en vez de repetir todo el canto antes expuesto (como así lo dispone la partitura original) se creó una variación de ese mismo canto y se lo presenta como una segunda parte o sección B. Esta parte B no es más que la melodía original del canto primero, pero en modo menor. Los cambios, además del modo, son el tempo, el acompañamiento, la armonía y el carácter. El tempo cambia a *maestoso* indicando ir más despacio y grandioso. Los instrumentos (junto a las voces masculinas) solo realizan notas largas. Se elimina por completo el ritmo de pasodoble.

Figura 27

Cambio de modo, Comunción, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

8 Comunción **Maestoso** $\text{♩} = 80$

S. *mf* Oh pan del cie-lo lle-gad al co-ra-zón ven Je-su-cris-to-to-mad-lo, en po-se-

A. *mf* Oh pan del cie-lo lle-gad al co-ra-zón ven Je-su-cris-to-to-mad-lo, en po-se-

T. *mf* Oh...

B. *mf* Oh...

Fl. *mp*

B. Cl. *mp*

D. S. *mp*

E. B. *mp*

Gtr. *mp*

Vln. *mp*

Fuente: Archivo digital propio.

La armonía se mueve por bloques de cuatro compases ignorando casi por completo a la melodía. El objetivo es crear un doble discurso en el que, tras el canto ya conocido, se refleje la ansiosa necesidad pecaminosa que impele a los feligreses buscar el cuerpo de Cristo. La armonía en esta sección es llena de tensiones y al no obrar según la melodía principal produce choques de cuartas, séptimas y segundas.

Aun así, la comunión es canto de regocijo y se retoma el tema alegre, acelerando poco a poco, en una *coda* instrumental. Esta *coda* se percibe en modo mayor y tiene como solistas al clarinete que presenta un pasaje virtuoso inspirado en el final del tercer movimiento del 2do Concierto para Clarinete en mi bemol mayor de C. M. v. Weber (2005). Se repite este pasaje en el tempo real del pasodoble con la flauta haciendo el solo que antes pertenecía al clarinete. La salida es una escala descendente al unísono que lleva a una serie de notas negras marcadas en un *tutti* rítmico y pesado. Este final, ahora en modo menor, parodia los finales sinfónicos que realiza Beethoven en los primeros movimientos de cualquiera de sus sinfonías (excepto la sexta). El objetivo es recordar esa sección un poco más tensa que tiene lugar a mitad del canto.

5.11 Canto de Salida

El canto final es un pasacalle, similar al anterior, pero esta vez con el ya mencionado criollismo. El formato usado para este canto ha sido el de orquesta completa. Exceptuando el piano eléctrico, todos los instrumentos enumerados al principio son usados. Esto con el objetivo de crear un final apoteósico para la misa.

El canto original es una doxología a la Virgen del Quinche que también incluye un agradecimiento por las gracias concedidas tras el peregrinaje. El peregrinaje hacia El Quinche es uno de los encuentros religiosos más famosos que existe en el Ecuador donde se congregan más de un millón de personas y recorren un aproximado de 40 km desde los alrededores de Quito. Esta romería tiene fecha alrededor del 16 de noviembre anualmente (El Comercio, 2018). Lo que se buscó es relatar, a través de la música, el proceso que el peregrinaje completo implica. Un ritmo de pasacalle rápido se mantiene durante toda la obra. El canto se divide en cuatro momentos: la incertidumbre de todo lo que pueda pasar antes del viaje; las dificultades que pueden aparecer en el camino; la recuperación de la fe; y la llegada al fin al destino. Este último momento usa melodía y texto propio de la obra original, mientras que los otros momentos son incorporaciones ajenas al original.

La incertidumbre creada al principio usa un motivo extraído del inicio de *Otello* de G. Verdi (1986). Este motivo va modulando desde un la menor hasta un fa menor en donde las voces aparecen por tensiones de segundas hasta llegar al primer grado de fa. En este punto hay que mencionar que la letra utilizada en esta sección es el de una oración extraída del Manual de Piedad de Misioneros Oblatos (2019) usada para el inicio de la novena.

Figura 28

Introducción, Canto de salida, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

Score

Canto de Salida (Peregrinaje)
4ta Misa Folclórica

Manuel M. Carrera
Versión: Emilio J. Villalobos

Ritmo de pasacalle $\text{♩} = 150$

Flute

Clarinet in Bb

Drum Set

Harp

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin

Contrabass

Fuente: Archivo digital propio.

Con las voces llega el segundo momento, las dificultades. Musicalmente, está lleno de escalas ascendentes y registros agudos. Estas escalas son similares a las usadas por G. Rossini en la obertura Guillermo Tell (1994) y El Barbero de Sevilla (1989). La diferencia es que estas obras están en modo mayor y al canto está en modo menor por tanto las escalas difieren mucho. Seguidamente viene un momento de quietud en donde las cuerdas acompañan un canto delicado de las voces parecido a algunas secciones del cuarto movimiento de la Novena Sinfonía de Beethoven (1989). Se retoma el *forte* previo de manera súbita para finalizar el capítulo de las dificultades.

Figura 29

Beethoven, Canto de Salida, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The score for Figure 29 includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), along with Violin (Vln.) and Cello (Cb.) parts. The lyrics are: "mas. Vuel - ve a no - so - tros tu mi - ra - day". The vocal parts are marked with *pp* (pianissimo). The instrumental parts also feature *pp* markings.

Fuente: Archivo digital propio.

El tercer momento llega, el retorno a la fe inicial, en donde un corto fugado a dos voces entre el clarinete y la flauta acompañados de las cuerdas tiene lugar. Este tema fugado va creciendo y transformándose en lo que será el estribillo de la obra. El estribillo retorna a la tonalidad original y presenta figuraciones propias del pasacalle. El motivo del estribillo se va acompañando de la superposición de los demás instrumentos que usan *tremolos*, escalas y arpeggios.

Figura 30

Pasacalle, Canto de salida, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The score for Figure 30 features instrumental parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Double Bass (D. S.), Harp (Hp.), Violin (Vln.), and Cello (Cb.). The section is titled "Canto de Salida" and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score shows a complex rhythmic pattern with tremolos and arpeggios across the instruments.

Fuente: Archivo digital propio.

Los estilos antes presentados se combinan en una estruendosa culminación que permite llegar al cuarto momento del canto, la llegada al destino. Aquí empiezan las voces con su tema original. La armonía ha sido cambiada usando los distintos grados de la tonalidad. La primera frase del canto es acompañada únicamente por percusión y cuerdas. La frase siguiente disminuye la intensidad relegando el acompañamiento solo al arpa y al *ride* en la batería. Esta frase también dispone de un modo menor natural puesto que carece de sensible en el quinto grado. Las voces se reducen prácticamente a la soprano y la alto y el tenor acompaña con un pedal.

Figura 31

Arpa y *ride*, Canto de Salida, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: D.S. (Drum Set) with a rhythmic pattern of eighth notes; Hp. (Harp) with a melodic line starting in the second measure, marked *mp*; S. (Soprano) and A. (Alto) with lyrics: "ta quin-che - ñi - ta Vir - gen de Pre - sen - ta - ción"; T. (Tenor) with lyrics: "ci - ta quin - che - ñi - ta Vir - gen de Pre - sen - ta - ción"; B. (Bass) with lyrics: "ci - ta quin - che - ñi - ta Vir - gen de Pre - sen - ta - ción"; Vln. (Violin) and Cb. (Cello) with a rhythmic accompaniment. The vocal parts have dynamics *mf* and *p* indicated. The harp part has a dynamic *mp*. The tenor part has a dynamic *p*.

Fuente: Archivo digital propio.

La siguiente sección es un interludio instrumental que retoma varios motivos de las secciones previas. Estos son acompañados por las cuerdas que se ejecutan en un estilo muy visto en la obertura de las *Bodas de Fígaro* de Mozart, K. 492 (1879). En la siguiente sección se presenta la tercera frase del canto que es la más festiva e independiza cada línea de instrumento para dar cuerpo y clímax a la obra.

Figura 32

Mozart, Canto de salida, Cuarta Misa Folclórica “*María de la Presentación*”

16 Canto de Salida

Fl.
B. Cl.
D. S.
Hp.
S.
A.
T.
B.
Vln.
Cb.

- ta, a - le - gre, san - ta y fe - liz u - ni - ón.
- ta, a - le - gre, san - ta y fe - liz u - ni - ón.
- ta, a - le - gre, san - ta y fe - liz u - ni - ón.
- ta, a - le - gre, san - ta y fe - liz u - ni - ón.

Fuente: Archivo digital propio.

Para finalizar, un nuevo interludio que retoma los motivos del pasacalle antes presentado manteniendo la dinámica y agógica que presentaron las voces. Por armonía, esta sección es la más tradicional creando pasos por el tercer, quinto y primer grado a través de cromatismo. Los últimos compases son una *coda* en tempo lento que presenta por última vez el motivo de *Otelo*.

Figura 33

Final, Canto de salida, Cuarta Misa Folclórica “María de la Presentación”

18 **Largo** $\text{♩} = 70$ Canto de Salida

Fl. f ppp ff

B♭ Cl. f ppp ff

D. S. f ppp ff

Hp. f ppp ff

S. f ppp ff

A. f ppp ff

T. f ppp ff

B. f ppp ff

Vln. f ppp ff

Cb. f ppp ff

A - - - - - mén. ppp ff

A - - - - - mén. ppp ff

A - - - - - mén. ppp ff

A - - - - - mén. ppp ff

194

Fuente: Archivo digital propio.

6 CONCLUSIONES

Las transcripciones y demás procesos de digitalización fueron exitosos. Ahora se cuenta con una base de datos (privada) fiable que permite a los manuscritos de la Cuarta Misa Folclórica preservarse en formato .PDF y .MUSX. Sin embargo, los manuscritos en su forma física han sido devueltos a los regentes originales y el lugar y forma de preservación sigue igual de contingente que al principio de esta investigación.

El producto elaborado ha logrado integrar elementos musicales de otras épocas como la barroca, la clásica, la romántica y la contemporánea sin perder las características de la música tradicional ecuatoriana ni modificar su mensaje religioso. Inclusive se ha introducido más elementos musicales ecuatorianos, a nivel de formato o estilo, que dotan de mayor carácter nacional a la obra. El equilibrio en el amalgamamiento de las diferentes influencias musicales es perceptible tanto en el análisis teórico como en la apreciación estética musical. La diversidad de estilos musicales no genera anulación entre los diversos recursos compositivos en ningún momento. Esto permite afirmar que la obra es un producto nacional tradicional al igual que una pieza académica y religiosa. Con ello, la misa de Carrera ha sido llevada a un “nuevo ámbito” como se mencionó en las primeras páginas de este estudio.

Aun así, hay que resaltar que este nuevo ámbito al que se la ha traído a esta obra no pretende ser mejor o peor que su estado previo. Cualitativamente, no hay escala o moldes de referencia para asegurar que el estado previo y el actual de la obra se diferencien en aspectos de calidad. Hay diferencias en extensión, instrumentación, temas y desarrollo. Pero estas diferencias a ningún momento desmerecen el trabajo inicial del compositor. Bien puede haber audiencias que primen la versión original por sobre cualquier otra. Esta nueva versión pretende ser más recursiva para llevar a la obra a nuevos públicos. Sin embargo, puede que durante el tratamiento escolástico que se la ha dado la obra pierda otro tipo de público. Todas estas son hipótesis y entrarían en el marco de una investigación musicológica y sociológica. Lo único que se puede asegurar es que el tiempo es el juez último del lugar que le corresponderá a esta obra.

El trabajo realizado es tan solo una de tantas posibilidades sonoras que tiene la misa. Esto también se aplica para otras tantas obras inéditas que residen en archivos históricos y familiares de todo el país. La obra de M. Carrera se encuentra estrujada entre folios antiguos y condiciones inadecuadas. Esta realidad se aplica para muchos trabajos musicales en el Ecuador. No hay cifras que confirmen esto por supuesto. No existen índices dedicados a

mostrar la cantidad de producción de música inédita que reposa en archivos privados o públicos. Es la experiencia que un músico ecuatoriano, al decantarse por descubrir la obra de sus predecesores, encuentra.

No solo obras se han perdido, seguramente hasta el nombre de compositores han desaparecido de la memoria colectiva. Es imposible dar un ejemplo tácito de esto por la evidente contradicción que significaría. En este caso, una de las obras de Carrera ha tenido la oportunidad de ser revalorizada y recreada, pero posiblemente el destino de otras tantas de sus obras no sea tan afortunado. Esto evidencia la necesidad de hacer un levantamiento de sus obras con el apoyo de las autoridades competentes. La creación de un programa que asegure la salvaguardia de su obra es pertinente porque no se puede esperar a que estudiantes universitarios revivan la historia musical ecuatoriana para siempre ni que personas de buen corazón busquen hacer este trabajo y su difusión por puro altruismo. Aunque ambos casos son ejemplos loables de deontología musical, no son la opción más práctica.

Tomando en cuenta estas últimas palabras o lo totalidad de la investigación, este trabajo puede verse como un pequeño aporte, un grano de arena, en el redescubrimiento de nuestra cultura que con el tiempo sea, ojalá, más masivo y recurrente.

7 BIBLIOGRAFÍA

Archivos Sonoros Didácticos (2017) Tipología del documento dancístico: *El baile de salón del siglo XIX y XX en obras para piano y pianola*. Revista de investigación sonora y musicológica Traversari N°5. Págs. 26-35

Asensio, J. C. (2008) *El canto gregoriano, Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza.

Atkinson, R. (2017, 20-marzo) *Dizzyingly Complex Counterpoint in Bach's BWV 80 Cantata, "Ein feste Burg ist unser Gott"*. Recuperado 2019, 02 de enero de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=eTq3gszPsIQ&t=126s>

Atkinson, R. (2018, 07-mayo) *Superb Craftsmanship: The Monumental Finale of Beethoven's Eroica Symphony*. Recuperado 2019, 06 de enero de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=8vZ1I122JNo>

Bas, J. (1947) *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Carrera, J. (2017) *MANUEL MESÍAS CARRERA CARVAJAL*. Zámboza.

Carrera, M. M. & Salomón, F. (2006) *Historia, cultura y música ancestral de Zámboza*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.

Carrera, M. M. (1985) *Poesía. Una vida en verso. Autobiografía de Mesías Carrera Carvajal*. Zámboza.

Department for Christian Life & Worship (2011) *The Roman Missal. The Order of the Mass. A guide for composers*. Recuperado 2018, 22 de diciembre de Liturgy Office: <https://www.liturgyoffice.org.uk/Missal/Music/OM-Composers-Guide.pdf>

Díaz, E. (2010) *Métrica, rima y estrofa*. Recuperado 2019, 04 de enero de Cvatocha: <http://www.cvatocha.com/documentos/metrica.pdf>

El Comercio (2018, 12-noviembre) *Más de un millón de personas se calcula que participarán en la procesión de la Virgen de El Quinche*. Recuperado 2019, 02 de enero de El Comercio: <https://www.elcomercio.com/actualidad/caminata-procesion-virgen-quinche-seguridad.html>

El Telégrafo (2014) *Diminutivos*. El Telégrafo.

El Universo (2012) *Una misa con ritmos populares del Ecuador*. El Universo.

- Gamber, K. (1993) *La reforma de la liturgia romana*. Recuperado 2019, 04 de enero de Una Voce Sevilla: <http://www.unavocesevilla.com/reformaliturgia.pdf>
- Grupo Marabú (2015, 09-agosto) *Bomba Caliente*. Recuperado 2019, 05 de enero de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=yrWXNRxwWDo>
- Gruszczynska-Ziółkowska, A. (1988) *Música católica en los andes centrales. Algunas observaciones sobre la base nativa*. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador Opus N°28. Págs. 51-58.
- Guerrero, J. A. (1984) *HISTORIA DE LA MÚSICA ECUATORIANA DESDE SUS ORÍGENES HASTA 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, P. (2002) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo I. Quito: CONMUSICA
- Guerrero, P. (2002) *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Tomo II. Quito: CONMUSICA
- Hepokoski, J. (1911) *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New Heaven: Yale University.
- Juárez, M. (2010) *Historia de la Música Universal. Desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Tomo I. Material no publicado. Quito: Universidad de los Hemisferios.
- Jungmann, J. (1948) *Missarum Solemnia*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Lorente, J. F. E. (1993) *Las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca*. Revista del Departamento de Arte de la Universidad de Zaragoza. Págs. 143-162.
- Misioneros Oblatos (2019, 05-enero) *Manual de Piedad de Misioneros Oblatos*. Recuperado 2019, 05 de enero de Misioneros Oblatos o.cc.ss: <https://www.oblatos.com/oracion-para-todos-los-dias-novena-a-la-virgen-del-quinche/>
- Moreno, S. L. (1949) *Música y danzas autóctonas del Ecuador*. Quito: Banco Cnetral del Ecuador.
- Moreno, S. L. (1996) *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Navas, M. (2010) *El alma de la fiesta. Bandas de pueblo en Quito*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad.

Peñalver, J. M. (2010) *¿Para qué sirven los modos? Aplicación pedagógica y propuestas prácticas para la Didáctica de la Música*. Revista Electrónica de LEEME N°25. Págs. 76-122

Salgado, L. H. (1989) *Música Vernácula Ecuatorian. Microestudio*. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador Opus N°31. Págs. 92-98

Sandoval, J. (2017) *La etnomusicología ecuatoriana en el posmodernismo*. Revista de investigación sonora y musicológica Traversari N°5. Págs. 4-17

Schechter, J. (1989) *La práctica quichua en arpa y canto fuera de Cotacachi, Imbabura, Ecuador*. Revista de la Musicoteca del Banco Central del Ecuador Opus N°36. Págs. 64-68.

Ultimas Noticias (2016) *Los diminutivos... ¿Sí o no?* Ultimas Noticias.

Universidad Complutense de Madrid (1992). *Reglamento para uso y conservación de los fondos antiguos y valiosos de la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid.

8 OTRAS FUENTES

Bach, J. S. (1879). *Violín Partita No.2 en re menor, BWV 1004, Chacona* (violín solo) Leipzig: Breitkopf und Härtel.

Bach, J. S. (1892). *Jesu, meine Freude BWV 227* (mixed chorus) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Bach, J. S. (1954). *Misa en si menor BWV 232*. (voices, mixed chorus, orchestra). Kassel: Bärenreiter Verlag

Beethoven, L. v. (1862). *Sinfonía N°3 ""Heroica"" Op. 55* (2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 3 horns, 2 trumpets, timpani, strings). Leipzig: Breitkopf & Härtel. "

Beethoven, L. v. (1864). *Missa Solemnis en re mayor Op. 123*. (voices, chorus, orchestra). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Beethoven, L. v. (1989). *Sinfonía N°9 Op. 125* (voices, mixed chorus, orchestra). Mineola: Dover Publications.

Bruckner, A. (1892). *Misa N°1 en re menor WAB 26* (voices, mixed chorus, orchestra) Leipzig: C.G. Röder.

Caldara, A. (1906). *Misa en mi menor "Dolora"* (voices, mixed chorus, orchestra) Vienna: Österreichischer Bundesverlag.

Cañar, J. (1945). *Sangre Ecuatoriana* (orquesta tradicional) Buenos Aires.

Dvorák, A. (1950). *Misa en re menor Op. 86* (voices, mixed chorus, orchestra). New York: E.F. Kalmus

Haydn, J. (1932). *Misa en re menor, Hob:XXII:11* (voices, mixed chorus, orchestra) Leipzig: C.F. Peters.

Kitamura, Yuka. (2016). *Dark Souls III* (voices, mixed chorus, orchestra) Tokyo: FromSoftware.

Ligeti, G. (1961). *Atmosphères* (4 4 4 4 - 6 4 4 1 - pno(2 perc. players), str(7 7 5 5 4)) Universal Edition.

Mahler, G. (1904). *Sinfonía N°5* (4 flutes (3rd, 4th also piccolo), 3 oboes (3rd also English horn), 3 clarinets (3rd also bass clarinet, piccolo clarinet), 3 bassoons (3rd also

contrabassoon) 6 horns, 4 trumpets, 3 trombones, tuba, timpani, percussion (2-3 players), harp, strings) Leipzig: C.F. Peters.

Mendelssohn, F. (1874-82). *Violín Concerto en mi menor, Op. 64* (violín, orchestra) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mozart, W. A. (1879). *Las bodas de Fígaro K.492* (voices, mixed chorus, orchestra). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mozart, W. A. (1880). *Sinfonía N°41 en do mayor K. 551* (flute, 2 oboes, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani, strings). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Mozart, W. A. (1882). *Gran Misa en do menor K. 427*. (2 sopranos, tenor, bass, double dixed chorus, flute, 2 oboes, 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, strings, organ) Leipzig: Breitkopf & Härtel."

Mozart, W. A. (1989). *Réquiem en re menor K. 626* (soprano, alto, tenor, bass, Mixed Chorus, 2 basset horns, 2 bassoons, 2 trumpets, 3 trombones, timpani, strings, organ). Mineola: Dover Publications."

Paganini, N. (1829). *Nel cor più non mi sento, MS 44* (violín solo) Mainz: B. Schott's Söhne.

Ray, R. (1979). *Gospel Mass* (voices, mixed chorus, orchestra) Milwaukee: Jenson Publications.

Rossini, G. (1989). *El barbero de Sevilla* (voices, mixed chorus, orchestra) Mineola: Dover Publications.

Rossini, G. (1994). *Guillermo Tell* (voices, mixed chorus, orchestra) Mineola: Dover Publications.

Saint-Saëns, C. (1898). *Misa Op. 4* (voices, mixed chorus, orchestra). Paris: Durand.

Schubert, F. (1887). *Misa N°2 D. 167* (voices, mixed chorus, orchestra) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Schubert, F. (1887)a. *Misa N°3 D. 324* (voices, mixed chorus, orchestra) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Tchaikovsky, P. I. (1888). *Violin Concert, Op. 35* (violin, orchestra) Moscow: P. Jurgenson.

Verdi, G. (1986). *Otello* (voices, mixed chorus, orchestra) Milan: G. Ricordi.

Vivaldi, A. (2007). *Gloria en re mayor RV 589* (2 sopranos, alto; mixed chorus, oboe, trumpet, strings, continuo) Bad Kreuznach: Kreuznacher Diakonie Kantorei.

Weber, C. M. v. (2005). *Concierto para clarinete N°2, Op. 74* (clarinet solo, orchestra) Mineola: Dover Publications.

