



Facultad de Artes y Humanidades

Carrera: Música

Música Litúrgica, Composición de una Misa católica con cantos del ordinario

Modalidad: Producto artístico

Trabajo de titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para la obtención del título de licenciado en música con énfasis en composición.

Autor:

Nicolás Martín Jiménez Villacreces

Profesor guía:

Jorge Campos

Junio, 2019

TABLA DE CONTENIDO

Declaración de aceptación de norma ética y derechos	2
Resumen:	3
Introducción.....	4
Capítulo 1: La celebración Litúrgica.....	6
1.1 Definición terminológica de Misa	6
1.2 El origen de la Misa como celebración litúrgica	6
1.2.1 La nueva Pascua judía:.....	7
1.2.2 Esperanza del nuevo Maná.....	8
1.3. Origen de la música en celebraciones litúrgicas.....	10
1.3.1. La Antífona:	11
1.3.2. La Salmodia:	12
CAPÍTULO 2: Técnicas a utilizar	13
2.1 Géneros monódicos.....	13
2.1.1 La Monodia	13
1.3 Géneros Polifónicos:.....	18
2.2.1 El Órganum	18
2.2.2 El Conductus	20
2.2.3 El Faux Bourdon	21
2.2.4 El Canon.....	23
2.2.5 Motete.....	26
2.2.6. La Fuga.....	28
CAPITULO 3: Composición.....	32
3.1 Ritos Iniciales	32
3.1.1 Kyrie eleison	32
3.1.2 Gloria.....	35
3.2 Liturgia de la Palabra.....	37
3.2.2 Credo.....	37
3.3 Liturgia de la Eucaristía.....	39
3.3.1 Sanctus.....	39
3.3.2 Agnus Dei.....	41
3.4 Rito de Conclusión.....	44
3.4.1 Ite missa est.....	44

Conclusiones.....	46
Bibliografía.....	47
Anexos.....	49

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Ejemplo Antífona O Sapiéntia	11
Ilustración 2 Ejemplo estructura de la Salmodia	12
Ilustración 3 Relación Notas- Símbolos	16
Ilustración 4 Representación Hucbaid	16
Ilustración 5 Himno San Juan Bautista.....	18
Ilustración 6 Ejemplo Órganum Pérotin	20
Ilustración 7 Ejemplo Conductus Crucifigat Omnes.....	21
Ilustración 8 Ejemplo 1 Fauxbourdon	23
Ilustración 9 Ejemplo 2 Fauxbourdon	23
Ilustración 10 Ejemplo Canon	24
Ilustración 11 Canon por Aumentación.....	25
Ilustración 12 Canon por Disminución.....	25
Ilustración 13 Ejemplo Canon Movimiento Retrógrado	25
Ilustración 14 BWV 1080 Contrapunctus 15	26
Ilustración 15 Ejemplo Motete Absalon, fili mi	28
Ilustración 16 Die Kunst der Fuge, BWV 1080	31

Declaración de aceptación de norma ética y derechos

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. Así mismo, 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.

Nicolás Martín Jiménez Villacreces

CI: 1722102587

Resumen:

El presente trabajo de titulación tiene como objeto la composición de los cantos que conforman una Misa católica del ciclo ordinario, es decir, *Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei e Ite missa est*, para un formato de coro masculino a cuatro voces.

Para este fin, se indagó acerca del origen histórico-musical de la celebración litúrgica católica, así como de las oraciones que integran los cantos del ciclo ordinario. Del mismo modo, se realizó un análisis sobre las características particulares de las técnicas musicales utilizadas: Monodia, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete, y se presentaron ejemplos correspondientes a cada una de estas.

Por último, se realizó un análisis sobre los métodos compositivos utilizados en la elaboración de los cantos de la Misa, que evidencian el resultado del proceso de hibridación musical entre las diversas técnicas empleadas.

Abstract:

The purpose of this academic work is the composition of the songs that make up a Catholic mass of the ordinary: *Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei and Ite missa est*, for a male choir format of four voices.

For this purpose, an historical-musical analysis has been made about the origins of the Catholic liturgical celebration, as well as the prayers that make up the songs of ordinary, and the particular characteristics of the musical technics that had been used: Monody, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon and Motet.

Finally, we analyzed composition methods that had been used in the elaboration of the songs of the mass, which shows the result of the musical process.

Palabras clave: Misa, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Monodia, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete.

Introducción

El Concilio Vaticano II organizado el 4 de diciembre del año 1963 por el Papa Juan XIII, supuso una reforma integral de carácter teológico en la liturgia de la Iglesia Católica. Este Sínodo tuvo la finalidad de debatir acerca de los conflictos teológicos y la situación de la Iglesia, así como de satisfacer el incremento de las demandas pastorales litúrgicas de varios países del mundo. Por consiguiente, se delimitaron trece macro temáticas a tratar: “el misterio de la liturgia, formación litúrgica, participación activa, lengua litúrgica, adaptación (cap. 1); Misa, celebración (cap. 2); sacramentos (cap. 3); oficio divino (cap. 4); música sagrada (cap. 6); arte sacro, ornamentos y objetos sagrados (cap. 7); calendario (apéndice)” (Barauna, 1965, pág. 118).

De este modo, se resaltó la importancia de la música en las celebraciones litúrgicas, y se establecieron reformas cuyo objeto era la asimilación e integración efectiva de la liturgia presentada por la Iglesia Católica y la diversidad cultural de los creyentes. Por consiguiente, se otorgó una mayor importancia a la música secular o popular dentro de los seminarios y la expresión artística dentro de los ritos (Barauna, 1965).

Si bien es cierto que estas reformas constituyeron un punto neurálgico que dotó de una mayor cohesión a los diversos sectores de la Iglesia en diferentes partes del mundo, ciertas técnicas musicales tales como la Monodia, el Organum, el Conductus, el Fauxbourdon, el Canon y el Motete, perdieron relevancia (Barauna, 1965).

El tema de este proyecto ha sido escogido ya que se ha evidenciado la escasa cantidad de compositores ecuatorianos que han producido Misas católicas, tal es el caso de Luis Humberto Salgado, Carlos Alberto Coba, Segundo Córdor, Claudio Aizaga, Juan Carlos Urrutia, etc., y que estas obras, no han sido interpretadas ni popularizadas en las celebraciones litúrgicas cotidianas. Del mismo modo, se ha evidenciado que las técnicas: Monodia, el Organum, el Conductus, el Fauxbourdon, el Canon y el Motete, no han sido implementadas en la liturgia cotidiana quiteña.

Dentro del marco personal, considero que con el conocimiento de las formas musicales y los métodos compositivos que he adquirido a lo largo de mis estudios universitarios, es posible desarrollar y crear nuevas obras musicales que pueden integrar diversas formas y que pueden ser integradas al repertorio musical litúrgico, y con esto, fomentar a que el credo se difunda por medio de la música.

Por tanto, el objetivo general del proyecto fue el de componer una Misa católica con cantos del ordinario, que integre diversas técnicas musicales monódicas (canto llano) y polifónicas (Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete), para aportar con nuevos materiales musicales a las celebraciones religiosas en el Ecuador.

Así mismo, se indagó acerca del origen histórico y las características de la música en la liturgia católica; se determinó y detalló las características de las técnicas: Monodia, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete, así como las técnicas a utilizar; se describió el proceso de composición; y por último, se elaboró un folleto que contiene las partituras de la obra, y un CD con el audio del producto.

En cuanto al Marco Teórico, esta investigación fue abordada desde un punto de vista histórico-litúrgico y compositivo. Dentro del primer punto, se desarrolló desde una perspectiva histórica-litúrgica, ya que fue importante determinar el origen cronológico y la evolución de la celebración y oraciones litúrgicas de la iglesia católica. También, se analizó y expuso las partes y las características de los cantos de la Misa del tiempo ordinario. Por último, este proyecto se abordó desde un punto de vista compositivo, ya que se estudiaron las técnicas compositivas utilizadas, es decir polifonía y contrapunto, y se realizaron obras de música sacra a partir de las formas y modos propuestos.

Capítulo 1: La celebración Litúrgica.

1.1 Definición terminológica de Misa

La Real Academia de la Lengua Española define el vocablo Misa, dentro del contexto cristiano-católico, como la “celebración en la que el sacerdote renueva en el altar el sacrificio del cuerpo y de la sangre de Cristo bajo las especies de pan y vino” (Real Academia Española [RAE], 2019).

Según el Catecismo de la Iglesia Católica, la Misa o la celebración del sacramento de la Eucaristía es el rito más importante de la tradición judeo-cristiana, constituye el compendio de la fe del cristianismo (CDLIC, 1992). De este modo, en la Misa no solo se conmemora la muerte y sacrificio de Cristo, sino que se reactualiza el misterio de la transustanciación del pan y vino en el cuerpo y la sangre de Cristo (Denizeau, 2005).

Por tanto, la Misa es una ceremonia ritual en la que el oficiante ofrece el cuerpo y la sangre de Jesucristo (en forma de pan y vino) como sacrificio a Dios, y los imparte a los fieles así como Cristo lo había hecho en la Última Cena (Denizeau, 2005).

De este modo, “Cuando la Iglesia celebra la Eucaristía, hace memoria de la Pascua de Cristo y ésta se hace presente: el sacrificio que Cristo ofreció de una vez para siempre en la cruz, permanece siempre actual” (CDLIC No.1364).

1.2 El origen de la Misa como celebración litúrgica

El origen de este rito, se remonta a la instauración del sacramento de la Eucaristía por parte de Jesucristo en la última cena (Pitre, 2011). Sin embargo, según la tradición judía¹, estos ritos se originaron en la promesa y alianza realizada por Dios con el pueblo judío.

A continuación, se analizarán dos hechos fundamentales dentro de la tradición judía que constituyen los primeros indicios de esta celebración. Estos son: la instauración de la Pascua y el nuevo maná.

¹ Los preceptos se manifiestan en las escrituras del Antiguo Testamento.

1.2.1 La nueva Pascua judía:

La palabra pascua proviene del vocablo en latín “pascha” derivado del hebreo “Pesaj”, que quiere decir salto. (Anders, 2019) Esta palabra fue utilizada en la tradición judía para referirse al “salto” realizado por el pueblo israelita en la época de Moisés de la esclavitud a la libertad (Anders, 2019).

Sin embargo, el culto pascual se originó en la historia del *Antiguo Testamento* que relata la última plaga en Egipto, en la cual, Dios envió al ángel exterminador para que ejecutara a todos los neonatos varones de las familias que no le hayan rendido culto por medio del sacrificio de un cordero² (Pitre, 2011). Este sacrificio suponía el consumo de la carne del cordero, con el objeto de ser liberados del pueblo egipcio. Asimismo, Dios ordenará que esta celebración sea conmemorada cada año en primavera como memorial de este acontecimiento (Pitre, 2011).

Esta tradición sufrió varias modificaciones como consumo de pan ácimo y de cuatro copas de vino que reemplazaba la carne del cordero (Pitre, 2011). Del mismo modo, se cumplían ciertos rituales tales como: la bendición proclamada por el padre de familia del pan y vino proclamando: “Bendito seas, Oh Señor Dios nuestro, Rey del Universo, que creas del fruto de la vid” (Pitre, 2011, pág. 2). Posteriormente, esta declamación formará parte del ofertorio del pan y vino en la Misa católica. Por otro lado, parte del ritual consistía en que el hijo varón de la familia tenía que preguntar a su padre: “¿Por qué es esta noche diferente de cualquier otra noche?”, y el padre respondía “Esto es así por lo que el Señor hizo por mí cuando yo salí de Egipto” (Éxodo 13:8). Esta afirmación se realizaba como símbolo de actualización presente de la alianza realizada en esta primera noche pascual por el pueblo judío con Dios (Pitre, 2011).

Este memorial se siguió realizando en la tradición judeo cristiana, y fue de gran importancia en la institución de la eucaristía, con la que los primeros cristianos vieron una analogía de la tradición pascual judía con el sacrificio de Jesucristo, reconociéndola como la nueva Pascua en la que se reemplazó la carne del cordero por el cuerpo y sangre de Jesucristo para redimir a los hombres de sus pecados. (Pitre, 2011) Así,

² El procedimiento consistía en sacrificar un cordero saludable de un año de edad, teñir una rama de hisopo con la sangre, pintar los marcos y linteles de las puertas de sus casas con esta sangre, y por último comer el cordero (este punto será de gran importancia para la constitución de la Eucaristía).

Jesucristo bendijo el pan y dijo: “Tomad, comed. Éste es el cuerpo mío” (Mateo 26:26), después repartió el vino y dijo: “Bebed todos de él porque ésta es la sangre mía, de la alianza, la que va a ser derramada por muchos, para remisión de pecados” (Mateo 26:27-28).

En el Catecismo de la Iglesia Católica se cita un fragmento extraído del Concilio de Trento (1545-1563) que expresa:

(Cristo), nuestro Dios y Señor, se ofreció a Dios Padre una vez por todas, muriendo como intercesor sobre el altar de la cruz, a fin de realizar para ellos (los hombres) una redención eterna. Sin embargo, como su muerte no debía poner fin a su sacerdocio (Hb 7,24.27), en la última Cena, "la noche en que fue entregado" (1 Co 11,23), quiso dejar a la Iglesia, su esposa amada, un sacrificio visible (como lo reclama la naturaleza humana), donde sería representado el sacrificio sangriento que iba a realizarse una única vez en la cruz cuya memoria se perpetuaría hasta el fin de los siglos (1 Co 11,23) y cuya virtud saludable se aplicaría a la redención de los pecados que cometemos cada día. (Cc. de Trento: DS 1740) (CDLIC, 1992, p.257).

Del mismo modo, así como en la tradición judía no solo era necesario sacrificar el cordero, sino también comérselo, en la instauración de la nueva Pascua es preciso recibir el cuerpo y la sangre de Jesucristo, transfigurados en pan y vino, para que el ritual sea efectivo (Pitre, 2011), Por este motivo el sacerdote proclama en la Misa: “He aquí el cordero de Dios, el que quita el pecado del mundo” (Juan 1:29).

1.2.2 Esperanza del nuevo Maná

El origen etimológico de la palabra maná se remonta a la expresión “*man hu*” (que quiere decir ¿qué es esto?) utilizada por el pueblo judío al constatar cómo de la evaporación de una capa de rocío aparecía un alimento que según Moisés era “el pan que Jehová os da para comer” (Éxodo 16:13-15), según consta en el libro del *Éxodo* (Anders, 2019).

Éste pan poseía un sabor a torta o trigo de miel (Éxodo 16:31) y representaba el símbolo de anticipación a la tierra prometida “tierra buena y ancha, a tierra que fluye leche y miel” (Éxodo 3:8) que Dios había ofrecido al pueblo judío. Estos, comieron *man hu* durante cuarenta años hasta la llegada a Canaán (Pitre, 2011).

Sin embargo, según las escrituras, el Mesías traería en su venida el nuevo maná a los judíos. Esto se evidencia en las escrituras de San Juan, quien en el Nuevo testamento expresó que Jesucristo promulgó en una sinagoga de Cafarnaúm: “Vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. Éste es el pan que ha bajado del cielo para que quien lo coma, no muera. Yo soy el pan vivo bajado del cielo. Si alguno come de este pan, vivirá eternamente y el pan que yo daré es la carne mía para la vida del mundo” (Juan 6:50-51).

Por consiguiente, Jesucristo al establecer el sacramento de la Eucaristía en la última cena, instauró el nuevo maná que no perecería, y que selló definitivamente la alianza con Dios. San Juan expresa: “Éste es el pan que ha bajado del cielo. No como el que comieron los padres, que murieron: el que coma este pan, vivirá eternamente” (Juan 6:58).

Este mandamiento fue realizado de forma rigurosa por los primeros cristianos, siguiendo el precepto de Jesucristo, “Haced esto en memoria mía” (Lucas 22:19). Esto se evidencia en la descripción realizada en el libro *Hechos de los Apóstoles*:

Y perseveraban en la doctrina de los apóstoles, en la comunión unos con otros, en el partimiento del pan y en las oraciones” (Hechos 2:42), y también: “Perseveraban unánimes cada día en el Templo, y partiendo el pan en las casas comían juntos con alegría y sencillez de corazón” (Hechos 2:46).

Este rito se realizaba principalmente los días domingo, considerados el primer día de la semana, en el que según las escrituras, Jesucristo resucitó. En esta celebración los cristianos se congregaban a “partir el pan” (Hechos 20,7).

Las congregaciones seguían una estructura básica compuesta de dos partes: la liturgia de la palabra, que consistía en una lectura de las escrituras, la homilía o sermón y la oración universal; y la liturgia de la eucaristía, con la ofrenda del vino y del pan, la acción de gracias y comunión (CDLIC, 1992). Esta secuencia se ha mantenido vigente en la tradición eucarística hasta nuestros días.

En el *Catecismo de la Iglesia Católica* se cita un fragmento de San Justino mártir en el año 155, quien explica al emperador Antonino Pío (138-161) el procedimiento realizado en las primeras celebraciones:

El día que se llama día del sol tiene lugar la reunión en un mismo sitio de todos los que habitan en la ciudad o en el campo. Se leen las memorias de los Apóstoles y los escritos de los profetas, tanto tiempo como es posible. Cuando el lector ha terminado, el que preside toma la palabra para incitar y exhortar a la imitación de tan bellas cosas. Luego nos levantamos todos juntos y oramos por nosotros... y por todos los demás donde quiera que estén a fin de que seamos hallados justos en nuestra vida y nuestras acciones y seamos fieles a los mandamientos para alcanzar así la salvación eterna. Cuando termina esta oración nos besamos unos a otros. Luego se lleva al que preside a los hermanos pan y una copa de agua y de vino mezclados. El presidente los toma y eleva alabanza y gloria al Padre del universo, por el nombre del Hijo y del Espíritu Santo y da gracias (en griego: eucharistian) largamente porque hayamos sido juzgados dignos de estos dones. Cuando terminan las oraciones y las acciones de gracias todo el pueblo presente pronuncia una aclamación diciendo: Amén. Cuando el que preside ha hecho la acción de gracias y el pueblo le ha respondido, los que entre nosotros se llaman diáconos distribuyen a todos los que están presentes pan, vino y agua "eucaristizados" y los llevan a los ausentes (S. Justino, apol. 1, 65; 67) (CDLIC, 1992, p.253).

Siguiendo este esquema, en el siglo IV se comenzó a utilizar el término *Misa*, haciendo alusión a la expresión *Ite missa est*, que quiere decir “esta celebración ha culminado, pueden marcharse” (Anders, 2019). Ésta exclamación se deriva del verbo *mittere* que significa dejar marchar o disolver un grupo (Anders, 2019).

1.3. Origen de la música en celebraciones litúrgicas.

A lo largo de la historia, se han escrito varios documentos sobre la genealogía de la música en la tradición católica, sin embargo, es importante resaltar la descripción realizada por el escritor Adolfo Salazar en su libro *La música como proceso histórico de su inversión* (2015), quien expresa que el origen de la música en la liturgia se remonta a los orígenes de los preceptos de la iglesia católica (Salazar, 2015).

Salazar expone que una de las principales vertientes fue la cultura de Grecia, que en el año 146 a.C., había sido colonizada por Roma (Salazar, 2015). Consecuentemente, rasgos tales como las festividades que incluían teatro, coros, danzas y querellas instrumentales (denominadas agonos), adquieren una gran popularidad en la cultura romana. Por ello, gradualmente se fue disipando el sentido ritual, simbólico y religioso de estas costumbres y por lo tanto el ethos³ de los nomos (leyes) griegos. Sin embargo, algunos caracteres nomísticos persistieron sin una necesidad legal y originaron los primeros cánticos denominados “antífonas” que eran melodías responsoriales de contenido ético (Salazar, 2015).

³ Ethos es el comportamiento que conforma el carácter (RAE, 2019)

La Antífona, es por tanto considerada la primera forma musical que fue utilizada en las primeras manifestaciones litúrgicas del cristianismo (Salazar, 2015). De esta forma se derivaran posteriormente otras tales como la Salmodia.

1.3.1. La Antífona:

La Palabra antífona está conformada por el prefijo “anti” (u opuesto) y phone (que quiere decir sonido) (Anders, 2019). Es una forma musical monódica en la que dos coros cantan una misma melodía de manera alternada. Posteriormente, esta palabra será utilizada para designar una pequeña pieza melódica cantada antes y después de los salmos. Con la desaparición de ciertos salmos, como el de la comunión, esta forma adquirirá independencia (Denizeau, 2005).

Las antífonas, al constituir obras compuestas para que el pueblo las interpretase, su ambitus (ámbito) solía comprender una sexta de extensión. Por otro lado, a pesar de que en un principio la antífona era ejecutada de forma silábica posteriormente el texto se trabajó de manera melismática. A continuación se muestra un ejemplo de la Antífona *O Sapiéntia* que combina elementos silábicos y melismáticos:

Ilustración 1 Ejemplo Antífona *O Sapiéntia*

Ant.
2. D

O Sa-pi-énti-a, * quae ex óre Altíssimi prodí-
sti, attingens a fíne usque ad fínem, fórti-ter su-ávi-
ter disponénsque ómni- a : véni ad docéndum nos
ví-am prudénti-ae. E u o u a e.

1.3.2. La Salmodia:

Conjuntamente con la Antífona, la Salmodia es considerada una de las primeras formas musicales existentes. Desde su creación ha sufrido varias transformaciones al haber sido transmitida de forma oral. Sin embargo, con la creación de la notación musical neumática, y por consiguiente, con la difusión del canto gregoriano, esta forma musical se consolidó efectivamente (Denizeau, 2005).

La Salmodia se caracteriza por la importancia que se le otorga al texto litúrgico sobre la música de los cantos. Al estar constituida por modos, se toma en cuenta la extensión del ámbito y el ethos del texto (Denizeau, 2005).

También es importante señalar que la salmodia estaba constituida de tres partes: la entonación (o initium), tenor (o dominante) y una cadencia (que podía ser al final del verso o flexa, al medio del verso o mediante, y al final o terminación) (Novum, 2009).

A continuación se expone un ejemplo que ilustra las partes que componen la Salmodia:

Ilustración 2 Ejemplo estructura de la Salmodia

The diagram illustrates the structure of a psalmody through two musical staves. The first staff shows a sequence of notes with red brackets above them labeled: 'entonac.', 'tenor', 'flexa', 'tenor', and 'mediante'. Below this staff is the Latin text: 'Primus modus sic incí-pitur, sic fléctitur, † et sic me-di-á-tur'. The second staff shows a sequence of notes with red brackets above them labeled: 'tenor' and 'terminación'. Below this staff is the Latin text: 'atque sic fi-ní-tur.'

CAPÍTULO 2: Técnicas a utilizar

A continuación, se analizarán las técnicas musicales que van a ser utilizadas para la composición de la Misa, estas son: Monodia, organum, conductus, fauxbourdon, canon y Motete. Para este efecto, se han dividido las técnicas musicales según la combinación de voces, es decir, géneros monódicos y polifónicos. Así mismo, para este análisis se seguirá un orden cronológico de las mismas.

2.1 Géneros monódicos

2.1.1 La Monodia

Monodia es un vocablo derivado del término latino *monodum* y del griego *μονωδία* (*μόνος* “monos” o solo, y *ὠδή* “odé”, u oda), que quiere decir poesía lírica cantada a una sola voz (Anders, 2019). Según la Real Academia de La Lengua Española la monodia es “Canto a una sola voz” (RAE, 2019), es decir la interpretación de una misma línea melódica por uno o varios intérpretes. Es decir, la monodia es un género vocal en el que uno o varios intérpretes emiten una línea melódica (Anders, 2019).

Como se expuso en el Capítulo anterior, ciertos elementos que constituyen las manifestaciones musicales litúrgicas fueron extraídos de la tradición greco romana. De esta forma, se asimiló el sistema modal proveniente de la tradición griega y por tanto, las características del tetracordio (Denizeau, 2005).

Gérard Denizeau en su obra *Los géneros musicales* (2005) define modo como: “(...) en su acepción más simple, es la organización jerárquica de todas las notas empleadas en el canto” (Denizeau, 2005, pág. 37). Por lo cual, los modos son la secuenciación jerárquica de una serie de notas dispuestas a ciertos intervalos, que fueron utilizados principalmente en el canto (Denizeau, 2005).

En el siglo VI d.C., se establecieron y categorizaron 8 modos derivados de 4 escalas: Protus autentico y plagal, Deuterus autentico y plagal, Tritus autentico y plagal, Tetrardus autentico y plagal⁴ (Denizeau, 2005).

La Real Academia de la Lengua Española define los **Modos Auténticos** como “Cada uno de los cuatro modos primitivos del canto ambrosiano, cuya dominante era la quinta sobre la tónica” (RAE, 2019), y los **Modos Plagales** como: “Cada uno de los cuatro modos añadidos en el canto gregoriano, y cuya dominante era la tercera por debajo de la tónica” (RAE, 2019).

Cada una de estas escalas posee características propias y están constituidas por un *ambitus*, que quiere decir la extensión comprendida entre la nota más grave (nota initium) a la nota más aguda; *el tenor*, que es considerada la nota en la que se apoya la melodía; y también, la nota *finalis* con la que comienza y termina usualmente la obra, y que constituye el eje a partir del cual se construyen las escalas (Denizeau, 2005).

A continuación, se muestran las escalas de los 8 modos (plagales y auténticos), así como la nota final o finalis (dentro de un rectángulo), y el tenor (con la letra T).

PROTUS (Dórico) Auténtico



PROTUS (Hipodórico) Plagal



DEUTERUS (Frígio) Auténtico



DEUTERUS (Hipofrío) Plagal



TRITUS (Lidio) Auténtico



TRITUS (Hipolidio) Plagal



⁴ Se puede considerar que cada una de las cuatro escalas (Protus, Deuterus, Tritus y Tetrardus) tienen dos versiones: Auténtico y Plagal.

TETRARDUS (Mixolidio) Auténtico

TETRARDUS (Hipomixolidio) Plagal



Por otro lado, en cuanto al origen de la notación, y, por tanto, la documentación de los modos eclesiásticos, es importante señalar que, en los primeros siglos, debido a la falta de un sistema de escritura musical establecido, la difusión de estos cantos se producía de forma oral (Esteve, et al., 2009). A pesar de la revisión de los cantos litúrgicos realizados por varios pontífices tales como León I, Gelasio, Juan I, fue el papa Gregorio Magno, en el siglo VI, quien durante su pontificado se dedicó de examinar y recopilar los cantos litúrgicos (Esteve, et al., 2009).

El tratado más antiguo conocido fue el *Ordini romani*, el cual fue encontrado dentro de un manuscrito del siglo IX en la abadía de Saint Gall, se detalla la organización de los ciclos de cantos que correspondían a un año litúrgico (Esteve, et al., 2009).

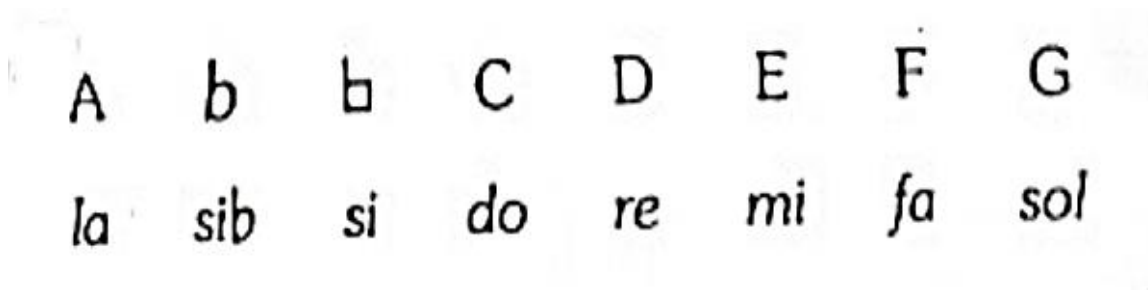
Estos manuscritos eran neumáticos, es decir que las pautas utilizadas para la señalización de la duración y altura de una nota era por medio de los neumas (que significan respiración o aliento). Estas indicaciones tuvieron su origen en el oriente medio y eran representadas por medio del movimiento de las manos para mostrar el ascenso y descenso de las notas (Esteve, et al., 2009).

Sin embargo, los teóricos vieron que era necesario implementar una forma de expresar de manera precisa y gráfica la altura de los sonidos. Por este motivo, autores como Boecio, utilizaron las letras del alfabeto griego y posteriormente latino para identificarlas con los sonidos.

Por otro lado, teóricos tales como Balbulus Notjer (830-912) y Hucbaid de Saint Amand (840-931) implementaron las siete primeras letras del alfabeto latino para designar los sonidos. Hucbaid, siguiendo el modelo de la escala griega, modificó el significado de las letras latinas para que coincidiesen y empezasen con la letra A que

correspondía a la nota la (Esteve, et al., 2009). A continuación se muestra la coherencia de las letras latinas con las notas del sistema musical moderno:

Ilustración 3 Relación Notas- Símbolos



Por otra parte, Hucbaid también intentó representar gráficamente la notación musical utilizando de referencia un instrumento de seis cuerdas como pauta de seis líneas. Al principio de cada línea colocaba una sigla T o S que representaban un tono o un semitono entre las líneas (Esteve, et al., 2009). Asimismo, en el texto se colocaba espacios vacíos como se muestra a continuación:

Ilustración 4 Representación Hucbaid

	- Do \					
t	x	/	mini \		pe	su
t		sit \	oria /	in \	cula	bitur Dominus in o / ri / is
S	t	glo /	Do \	sae /	ta /	bus
t		/	mini \	lae /		pe su
t		sit \	oria /	in \	cula	bitur Dominus in o / ri / is
S		glo /		sae /	ta /	bus
t			Do \		lae /	
t		/	mini \		pe	su
t		sit \	oria /	in \	cula	bitur Dominus in o / ri / is
S		glo /	Do \	sae /	ta /	bus
t		/	mini \	lae /		pe su
t		sit \	oria /	in \	cula	bitur Dominus in o / ri / is
S	N	glo /		sae /	ta /	bus
t				lae /		

Sin embargo fue el teórico Guido d' Arezzo (991-1033), abad benedictino, pedagogo y músico, quien en su tratado *Regulae rhythmicae*, sintetizó y perfeccionó la escritura musical estableciendo un método de escritura musical efectivo, con el cual

estableció la altura de las notas con figuras denominadas neumas (o respiración) entre líneas y espacios (tetragrama) (Palisca, 2018). El Diccionario de la Música *Auditorium* (2004) establece que tetragrama es un “Conjunto de cuatro líneas paralelas y equidistantes y de los tres espacios existente entre ellas, en que se situaban los signos musicales en la edad media, hasta el advenimiento del pentagrama” (Bosch & Juan, 2004, pág. 551).

En cuanto a los valores rítmicos, estos siguieron el modelo de la prosa del texto, y más tarde, en la polifonía, fue necesaria la fijación más precisa de la duración (Esteve, et al., 2009).

De este modo, Guido d’Arezzo estableció definitivamente el nombre de las notas musicales, por medio de la composición de una obra basándose en el himno a San Juan Bautista denominado *Ut queant laxis*, en la cual, de forma didáctica, utilizó una nota diferente al inicio de cada verso para que el intérprete memorizara las siete notas relacionándolas con las primeras letras de cada hemistiquio (Esteve, et al., 2009).

A continuación se muestra una tabla sobre la relación entre el texto del poema y la institución de las notas, y por otro lado, la melodía de la obra de Arrezzo en escritura moderna:

Himno a San Juan Bautista en latín	Traducción al Español	Nota
Ut queant laxis	Con el objeto	Ut
Re sonare fibris	de que nuestras voces	Re
Mi ra gestorum	Puedan cantar	Mi
Fa muli tuorum	tus grandes maravillas,	Fa
Sol ve poluti	Desata nuestros	Sol
La bii reatum	labios mancillados,	La
Si sancte Ioannes”	Oh San Juan el Bautista.	Si

Ut que-ant la - xis, Re-so-na-re fi-bris, Mi - ra
ges-to - rum, Fa-mu-li tu - o - rum, Sol - ve pol-
lu - ti, La-bi - i re - a - tum, Sanc - te Jo-han-nes.

The image shows three staves of musical notation in a single system. Each staff begins with a treble clef. The notes are primarily quarter notes, with some beamed eighth notes. Several notes are highlighted in red: the first note of the first staff, the 'Re' in the second staff, the 'Sol' in the second staff, and the 'La' in the third staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

1.3 Géneros Polifónicos:

2.2.1 El Órganum

El Órganum es considerado el primer género polifónico por excelencia, que marcó una brecha entre las estructuras formales del canto llano con el nacimiento del contrapunto. Alcanzó su mayor apogeo en la escuela de Notre Dame en París con Leonin y Pérotin (Salvat, 1988).

En el manuscrito *Musica enchiriadis*, que data de la segunda mitad del siglo IX, se muestra el procedimiento teórico a seguir para componer un órganum. Es importante señalar que en años posteriores, Johannes de Garlandia, Guido d'Arezzo y Johannes de Murris detallaron las pautas correspondientes para la elaboración de esta técnica (Salvat, 1988).

En este tratado, se expone que a partir de una melodía extraída normalmente del repertorio tradicional litúrgico, denominada *vox principales* o *tenor*, se le añade una

vox organalis o duplum, que era cantada paralelamente a una cuarta o quinta de distancia de la voz principal, nota contra nota o *punctum* contra *punctum* (origen del contrapunto) (Denizeau, 2005).

Este tipo de técnica se denominó *Órganum paralelo*, que difería del *Órganum convergente*, en el cual la vox organalis se separaba exclusivamente a un intervalo de cuarta justa a la mitad de la frase musical. Estas dos formas tuvieron una gran acogida entre los años 900 y 1050, como se muestra en los tratados de *Órganum* de Paris, Colonia, Milán, y Bamberg (Salvat, 1988).

A partir del año 1050, surge la técnica del *Discantus*, que consistía en el movimiento melódico de la vox organalis que se realizaba de forma contraria al movimiento melódico de la vox prinxipalis (Juan, 2004).

A mediados del siglo XII, Con la escuela de Saint-Martial de Limoges, se desarrolló el *Órganum melismático*, en el cual, a la vox principal se le incorporaban adornos improvisados (varias notas cantadas con una misma vocal), sobre la voz organal que ahora se llamará tenor. El tenor era el encargado de ejecutar notas de gran duración (Salvat, 1988). Algunos ejemplos de este procedimiento se encuentran en el Codex Callixtinus de Santiago de Compostela, en el que se muestran obras que detallan la técnica del *Órganum melismático*.

A pesar de este aporte, es en la Escuela de Notre-Dame en Paris, durante el siglo XII, en el que el órgano alcanzó su mayor esplendor, esto fue debido a la alternación de la técnica del *Órganum* y el *Discantus*, con una gran riqueza ornamental y de diversidad rítmica. Esto supuso la incorporación de más voces, y por consiguiente se elaboraron *Órganum* a dos, tres y cuatro voces. (Denizeau, 2005)

En la escuela de Notre Dame, dos compositores son considerados sus mayores representantes, Leonin, quien compuso *Órganum* a dos y tres voces, y Pérotin, quien compuso un *Órganum* a cuatro voces.

A continuación, se muestran los fragmentos de una obra a cuatro voces compuesta por esta forma por Pérotin, en los que se destaca la distribución de las voces y el tratamiento homorrítmico de la melodía:

Sederunt

Pérotin
MCIC

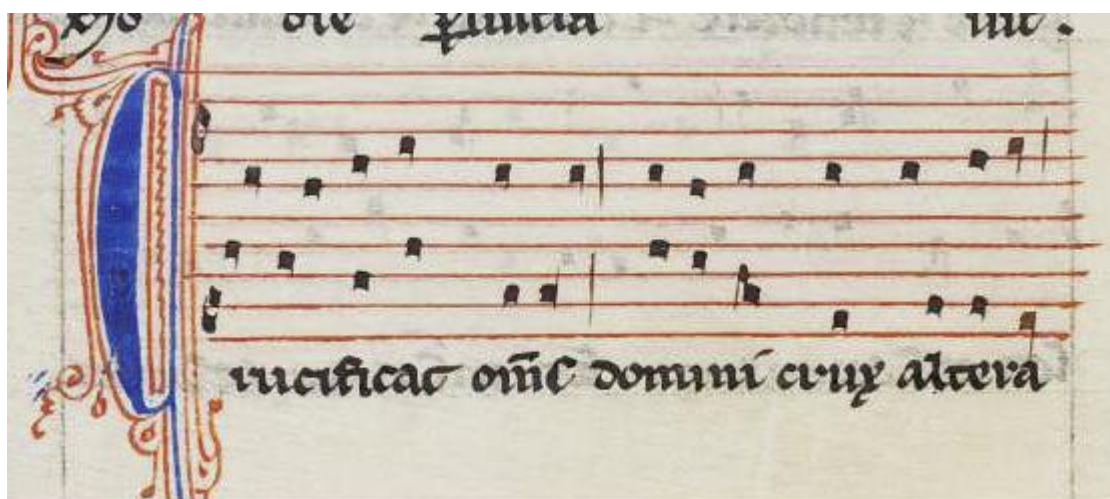
The musical score for 'Sederunt' is presented in two systems. The first system includes four vocal parts: Quadruplum, Triplum, Duplum, and Tenor*. The Quadruplum part begins with a common rest (marked '2' and '4') before starting the melody. The lyrics 'Se -' are written below the notes in the first system. The second system continues the melody for all parts, with the Tenor part remaining silent.

2.2.2 El Conductus

El Conductus fue una técnica musical concebida con la finalidad de servir de acompañamiento al sacerdote mientras llegaba al altar. A diferencia del *Órganum*, para la elaboración del Conductus, no era necesaria la extracción de la línea melódica del repertorio litúrgico tradicional, por lo que era compuesta libremente para una o varias voces. Se caracterizaba por la claridad del texto y la dicción pronunciada por todas las voces sucesivamente de las mismas sílabas y palabras de un texto litúrgico⁵ (Denizeau, 2005).

A continuación, se muestra un ejemplo del Conductus a dos voces:

⁵ A partir de los siglos XIII y XIV el Conductus incidirá en la creación de géneros profanos tal es el caso de la canción.



2.2.3 El Faux Bourdon

El Fauxbourdon, faburden, falsobordone, fabordón o falso bordón, es un tipo de canto medieval polifónico de carácter improvisatorio compuesto a tres o cuatro voces a partir de un *cantus prius factus*⁶ (Zauner, 2014).

Este término ha sufrido varias transformaciones según su uso. De este modo, en la edad medieval el Fauxbourdon era concebido como un acompañamiento de dos voces a un intervalo de 3era y 6ta entre la melodía principal en movimiento paralelo (Rutherford-Johnson, et al., 2015). En el siglo XV, el término se referiría a cualquier línea melódica que acompañaba al canto llano de manera homorrítmica, en este contexto, el fauxbordon era utilizado para alternar con la parte cantada al unísono de la obra (Rutherford-Johnson, et al., 2015). Sin embargo, en esta misma época, se comenzó a prescindir del canto llano en las voces del fauxbordon y esto se denominó fauxbordon libre (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

Segi Zauner, en su obra *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento* (2014), expone que dentro de un enfoque técnico, el Fauxbourdon es “una práctica polifónica de improvisación o composición que, a partir de un momento dado,

⁶ Las voces restantes realizaban movimientos paralelos (Zauner, 2014).

y en el marco de géneros litúrgicos concretos, cristalizó en una entidad musical con rasgos formales y estilísticos homogéneos” (Zauner, 2014, pág. 5).

Zauner, expresa que existe una diferencia marcada de terminologías acerca del fabordón. Varios teóricos tales como Schering en *Aufführungspraxis alter Musik*, Ferand en *die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, han analizado el origen de esta forma, sin embargo, es el investigador Murray Bradshaw (1930-2018) en su obra *The falsobordone*, quien expuso que existe una diferencia terminológica que responde a distintos estilos en los que se desarrolló el Fauxbourdon. Así, el “Fauxbourdon” de origen franco flamenco, hace referencia a una técnica vocal referente a la primera mitad al siglo XV a tres voces, mientras que “falsobordone”, proviene de Italia y que hace referencia exclusivamente al tratamiento polifónico a cuatro voces (Zauner, 2014).

Sergi Zauner, también describe la estructura y los procedimientos para elaborar un Fauxbourdon. “La estructura esencial de la técnica a cuatro es, nuevamente, un dúo Cantus-Tenor que avanza en movimiento paralelo de sextas, y que arranca y reposa en octavas. A esta estructura se añade un Bassus que, partiendo y llegando en unísono u octava con el Tenor, alterna intervalos de tercera y quinta respecto a éste. La cuarta voz, el Altus, partiendo y llegando a distancia de quinta respecto al Tenor, debe alternar con él intervalos de tercera y cuarta. Esta alternancia debe producirse en sincronía con los movimientos del Bassus, de tal modo que siempre resultan acordes en estado fundamental” (Zauner, 2014, pág. 9).

A continuación, se muestra un ejemplo de un extracto de la antífona *Ave Maris Estella* del compositor Guillaume Dufay (1397-1474), quien utilizó la técnica del Fauxbourdon a tres voces. En este caso, las voces exteriores fueron compuestas libremente, mientras que la voz central está ubicada a una cuarta de distancia por debajo de la primera voz:

Ilustración 8 Ejemplo 1 Fauxbourdon

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Su - mens il lud A ve". The middle staff is a second vocal line, also with lyrics: "Su mens il lud A ve". The bottom staff is a bass line. The melody is simple and repetitive, characteristic of the fauxbourdon technique.

También, se muestra a continuación un ejemplo de Fauxbourdon a cuatro voces del compositor Guilelmos Monachus, en su tratado *De preceptis artis musice*, en el que se utiliza la técnica descrita por Zauner:

Ilustración 9 Ejemplo 2 Fauxbourdon

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time, featuring four staves. The top staff is a vocal line with the word "ETC..." at the end. The second staff is a second vocal line. The third and fourth staves are figured bass notation, with figures such as 8°, 6°, 6°, 6°, 8°, 8°, 6°, 6°, 6°, 6°, 6°, 8°, 6°, 8°, 6°, 6°, 6°, 8°, 6°, 6°, 6°, 6°, 8°. The melody is simple and repetitive, characteristic of the fauxbourdon technique.

2.2.4 El Canon

Técnica de composición polifónica de contrapunto imitativo entre dos o más voces a un intervalo determinado (Rutherford-Johnson, et al., 2015). Este procedimiento se utilizó para evitar la homofonía y la cesura entre los versos y para soslayar el canto llano (Zauner, 2014).

En el texto *Auditorium, Cinco siglos de música inmortal (2004)*, el Canon es descrito como una obra musical realizada a manera de imitación de una melodía entre varias voces, la primera de estas se denominará Frase antecedente y la voz que imita se llamará Frase consecuente (Juan, 2004).

Es importante señalar que existen varios tipos de técnicas para la elaboración del Canon. Así, el Canon a la octava o quinta, es una imitación de un motivo o melodía a un intervalo de quinta u octava respectivamente (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

A continuación, se muestra un ejemplo de este procedimiento realizado por Guillaume Du Fay (1397-1474) en su obra *Revelons nous amoureux*. Como se puede apreciar, el Canon es producido a un intervalo de quinta descendente en las dos voces inferiores.

Ilustración 10 Ejemplo Canon

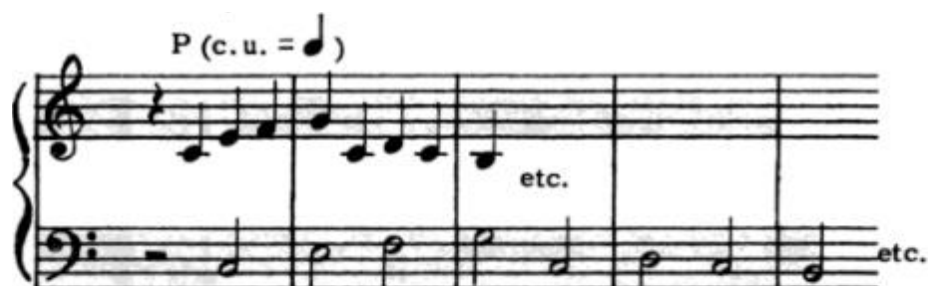
The image shows a musical score for a canon in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "Res - ve - lons_ nous, res - ve - lons, a - mour - eux: A - lons au". The melody in the top staff consists of quarter and eighth notes. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Por otro lado, en el Canon por aumentación se imita la melodía con valores más largos, usualmente del doble de duración; en el Canon por disminución, de modo inverso, la secuencia melódica es realizada en valores que equivalen a la mitad o menos de la duración principal (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

A continuación, se muestran dos ejemplos de Canon por aumentación y disminución. Como se puede observar, los valores rítmicos han sido duplicados en el primer caso, y en el segundo, los valores han sido reducidos a la mitad de la duración de la frase antecedente (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

Ejemplo 1

Ilustración 11 Canon por Aumentación



Ejemplo 2

Ilustración 12 Canon por Disminución



En el caso del Canon retrógrado, la línea melódica imitada se interpreta al reverso, es decir, de la nota final de la línea melódica de la frase antecedente, conservando los intervallos se interpretará ésta de derecha a izquierda, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ilustración 13 Ejemplo Canon Movimiento Retrógrado



En el Canon por inversión, la dirección en la que siguen intervallos producidos en la melodía de la frase consecuente son inversos a los de la frase antecedente, de este modo, si un intervalo de la frase antecedente sube, en la imitación, el intervalo bajará en la frase consecuente (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

En este ejemplo del contrapunctus 15 del *Arte de la Fuga* (BWV. 1080) de Johann Sebastian Bach (1685-1750), podemos observar un ejemplo de Canon por aumentación en inversión, los valores rítmicos tienen el doble de duración en la frase consecuente:

Ilustración 14 BWV 1080 Contrapunctus 15



Como ya se mencionó anteriormente, las diferentes técnicas de canon pueden ser ejecutadas a cualquier intervalo de la escala, sin embargo, los más comunes son los intervallos de quinta y octava respectivamente (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

2.2.5 Motete

El *Motete* es un género musical polifónico vocal que surgió en el siglo XIII y que sustituyó al *Conductus*. Los Motetes son breves obras a varias voces, sin acompañamiento instrumental, de carácter litúrgico (a pesar que también puede ser profano), es decir, basadas en fragmentos de textos bíblicos (Anders, 2019).

La palabra *Motete* proviene del francés *motet*, diminutivo de *mot*, que quiere decir palabra, y hacía referencia a palabras o recitados cantados. El origen etimológico de la palabra *mot* deriva del latín *muttum* que quiere decir hacer un murmullo o gruñido con la boca cerrada. De este modo, se utilizaba la expresión *non muttum facere*, que

significaba no abrir la boca, o no decir una palabra. Consecuentemente, se comenzó a utilizar *muttum* como referencia a “palabra” (Anders, 2019).

A inicios del siglo XIII, surgió el Motete con una estructura conformada por un *tropo* (texto breve musicalizado) del *orgamun*, al cual se le superponía un fragmento del *cantus firmus*, que se le agregaba una melodía inventada por el compositor con un texto independiente denominado *motetus*, y por último se le añadía otra voz inventada llamada *triplum* (Denizeau, 2005).

El escritor Gérard Denizeau en *Los Géneros Musicales (2005)*, describe que las características esenciales del Motete son:

1. La coexistencia de elementos sagrados y profanos. A pesar del origen religioso del género, los elementos seculares se impondrán sobre el primero.
2. La convivencia del latín y lenguas vulgares.
3. Superposición de varias melodías y textos, según el número de voces.

Sin embargo, en el siglo XIV, los compositores vieron la necesidad de reestructurar ciertos parámetros para que no exista un desorden. Entre las más importantes reformas destacan la creación de melodías con parámetros isorrítmicos (mismo patrón rítmico) y el desarrollo de la disposición de las voces, dos inferiores, *tenor* y *contratenor*, y dos agudas, *motetus* y *triplum* (Denizeau, 2005).

A finales del siglo XIV, el Motete adquirió un mayor desarrollo y alcanzó su apogeo. Denizeau, expone que el proceso de composición adquiere mayor complejidad:

“El compositor divide una melodía repetitiva (llamada color) en diversas secciones rítmicas (talea). Como no coincide el final de una melodía con el de la sección rítmica, la primera se retoma dentro de la segunda. Así se crea un proceso de desfase y de cambio constante que complica todavía más la superposición de las voces” (Denizeau, 2005, pág. 53).

Los compositores más destacados del Motete fueron Guillaume de Machaut (1300-1377) en el siglo XIV, Josquin des Prés (1450-1521) y Johannes Ockghem (1410-1497) en el siglo XV, Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Francisco Guerrero (1528-1599), Cristobal de Morales (1500-

1553), Thomas Tallis (1505-1585), William Byrd (1543-1623), John Bull (1562-1628) y Taverner (1490-1545) en el siglo XVI (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

Se puede decir que el Motete es una forma que se utilizó mayormente entre el siglo XIII hasta inicios del siglo XVI. Posteriormente, el término ha sido acuñado a composiciones corales eclesiásticas en latín, en las que se utiliza un texto que no pertenece a la liturgia (Rutherford-Johnson, et al., 2015).

A continuación, se mostrará un extracto de la obra Absalon, fili mi de Josquin des Prés:

Ilustración 15 Ejemplo Motete Absalon, fili mi



A pesar que, como ya mencionamos anteriormente, el Motete es la forma vocal polifónica eclesiástica por excelencia, a continuación, se describirá brevemente ciertas características formales de la forma Fuga (considerada la cúspide de la polifonía del Barroco, Siglo XVII), ya que en la elaboración de la Misa se utilizarán pasajes Fugados, así como el modelo moduladorio descrito por Josep Soler para la segunda exposición del tema.

2.2.6. La Fuga

Etimológicamente, la palabra *Fuga* proviene del latín “*Fugare*”, que quiere decir huir o escapar (Anders, 2019).

La Real Academia de La Lengua Española define Fuga como, “Composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetidos con cierto artificio por diferentes tonos” (RAE, 2019)⁷.

La Fuga es una forma musical desarrollada a inicios del siglo XVII en Europa, que supuso la consecución de la polifonía del renacimiento. La Fuga es considerada una de las primeras formas musicales del sistema tonal funcional, entendido este, como un sistema musical basado en la organización de 12 sonidos determinados según una sucesión de intervalos que responden a una jerarquía establecida (Tim Rutherford-Johnson, et al., 2015).

Estructura

La Fuga a un solo sujeto es una forma monotemática, es decir que gira en torno a un solo motivo temático, del cual se realizaran sucesivas imitaciones (Soler, 1998). El tema se denomina sujeto (o dux) y la imitación recibe el nombre de respuesta (o comes).

Esta forma se realiza para dos o más voces, sin embargo, para el efecto de este proyecto, es recomendable llevarla a cabo a cuatro voces para una mayor variedad y claridad del texto (Soler, 1998).

Las Partes esenciales de la Fuga según el texto *Fuga técnica e historia* (1998) de Josep Soler (1935-) son:

1. *La Exposición*, en la cual sea cual sea el número de voces implicadas, siempre estará compuesta por cuatro entradas: la primera, en la que se enuncia el tema por una de las voces sin acompañamiento en la tonalidad de la tónica; seguido de la primera respuesta, llevada a cabo por la segunda voz en la tonalidad de la dominante, contrapuesta con la primera voz, que realiza un contrasujeto (concebido como un contrapunto contrastante del sujeto); una tercera imitación realizada por la tercera voz en la tonalidad de la tónica; y una cuarta voz que realiza la imitación en la tonalidad de la dominante (Soler, 1998).
2. *La Contraexposición*, es un fragmento que no siempre es usado pero que consta de una exposición de dos entradas: una en la tonalidad de la dominante y otra en la tónica (Soler, 1998).

⁷ Es importante señalar que esta forma puede realizarse tanto para un conjunto instrumental como para un grupo vocal.

3. *Los Divertimentos*, o episodios son breves secuencias imitativas creadas con partes del sujeto o contrasujeto que se pueden efectuar entre las respuestas, o que conectan la Exposición con la segunda exposición (Soler, 1998).
4. *La Segunda exposición*, sección compuesta de cuatro entradas. En el caso de que el sujeto estuviese en el modo mayor, la primera modulación sería en el sexto grado menor, la respuesta estaría en el tercer grado menor, seguido por un divertimiento que conduciría al cuarto grado mayor, y consecuentemente se modularía a la tonalidad principal (Soler, 1998).

En el caso que el sujeto haya sido elaborado en una tonalidad menor, primero se modulará al tercer grado mayor, la respuesta en el séptimo grado mayor no alterado, la segunda respuesta en el cuarto grado menor y la tercera respuesta en el sexto grado mayor (Soler, 1998).⁸

La tercera exposición, Posterior a un divertimiento más desarrollado, se presenta una sola entrada ya sea del sujeto o del contrasujeto en el segundo grado menor, que nos conducirá por medio de un corto divertimiento a la exposición del sujeto en la dominante (Soler, 1998).

5. *El Stretto*, que proviene del latín *strictus*, que quiere decir atado fuertemente o estrecho (Anders, 2019), es una forma contrapuntística en la cual la respuesta se realiza en el medio de la exposición del sujeto, se realiza en el primer grado de la tonalidad.
6. *El Pedal*, que usualmente se da por varios compases en el bajo sobre la tónica.
7. *La Cadencia Final*.

A continuación, se mostrará un fragmento del contrapunctus 1 del *Arte de la Fuga*, (*Die Kunst der Fuge*, BWV 1080) de Johann Bach compuesta entre 1742 y 1746, en el cual, se muestra las entradas del sujeto y las sucesivas respuestas:

⁸ Es importante señalar que estas normas de modulación se refieren a la técnica utilizada en Fuga escolástica.

Contrapunctus 1.^o

The first system of the musical score for Contrapunctus 1 consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff is the alto line, starting with an alto clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat. The music is in common time (C). The first staff has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and then a series of eighth and sixteenth notes in the subsequent measures. The second staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves are mostly empty, with some notes appearing in later measures.

The second system of the musical score for Contrapunctus 1 continues the four-staff structure. The top staff (vocal) continues with eighth and sixteenth notes, including a half note G4. The second staff (alto) continues with eighth and sixteenth notes, including a half note A4. The third staff (bass) has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and then a series of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (bass) continues with eighth and sixteenth notes, including a half note G4. The system concludes with a double bar line.

CAPITULO 3: Composición.

Los cantos de la Misa han sido realizados para un formato de coro masculino a cuatro líneas melódicas: un grupo de contratenores interpretaran la voz del *motetus*, otro grupo que ejecutará la voz de *triplum*, otros la voz del *tenor* y *bajo*.

Como ya se expuso en la justificación del proyecto, el objeto de la composición de la Misa es la simbiosis entre las técnica expuestas en el capítulo 2⁹ y elementos del sistema tonal funcional, con la finalidad de renovar el interés sobre el uso de estas estructuras musicales.

También, es importante señalar que se realizará un breve análisis sobre los orígenes y las características de las oraciones para tener una mayor claridad acerca del significado de los mismo.

La celebración litúrgica católica está compuesta por tres secciones: Ritos Iniciales, la liturgia de la palabra, la liturgia de la eucaristía y rito de conclusión (Barauna, 1965).

3.1 Ritos Iniciales

3.1.1 Kyrie eleison

Desde la época griega, el término Kyrie Eleison ha sido utilizado bajo muchas acepciones. Así, en la época romana era considerado una expresión para saludar al emperador. Dentro de otros contextos, era utilizado para venerar deidades propias de otras religiones. Sin embargo, dentro del contexto de la tradición judeo cristiana, Kyrie eleison fue acuñado a una efusión del pueblo ante su salvador, la confesión del pueblo ante la figura de Jesucristo como el único salvador y redentor y negando a cualquier otra veneración teísta o material (Kirst, 2000).

Por consiguiente, esta expresión ha sido incorporada en la celebración litúrgica católica con la finalidad de suplicar a Dios y a Jesucristo por el perdón de los pecados (Kirst, 2000).

⁹ Es decir, Monodia, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete.

El Kyrie Eleison se caracteriza por tener un carácter de súplica y de consternación, y su función radica en la toma de autoconciencia de la comunidad sobre el mundo del que forma parte, y que le ruega a Dios por el sufrimiento y el dolor padecido (Kirst, 2000).

A continuación, podemos constatar la formula clásica de esta oración:

P: En Paz oremos al Señor.

C: ¡Ten piedad, Señor!

P: Por la paz que viene de lo alto y la salvación de los oprimidos, oremos al Señor:

C: ¡Ten piedad, Señor!

P: Por la paz del mundo entero, por la divulgación del Evangelio, y el testimonio del pueblo de Dios, oremos al Señor:

C: ¡Ten piedad, Señor!

P: Por esta familia de Dios y por todos los que aquí ofrecen su adoración y alabanza, oremos al Señor:

C: ¡Ten piedad, Señor!

P: Para ser liberados de odio, angustia y opresión, oremos al Señor:

P: Por gracia, ¡socórrenos, Señor!

C: Amén.¹⁰

En la elaboración de la Misa se utilizaron técnicas de polifonía libre tonal y también técnicas de Órganum paralelo (compás 71 al 80) desarrollado a partir de una línea melódica creada para este fin. Así mismo, se puede observar el cambio de modo realizado (compás 69 al 73), y el uso de las cadencias estilo Landini (compás 63), como se muestra a continuación:

¹⁰ Extraído de Kirst, N. (2000). Culto Cristiano. Quito: Serie Colmena, p. 94.

A

i son. Chris te

B

Chris te e

B

Chris te e

66

S

e le

A

e e le

B

B

71

S

A

B

B

3.1.2 Gloria

El Gloria forma parte de una estructura que la integra con el Kyrie Eleison, ya que no solo es una oración que lo sucede temporalmente, sino que expresa el carácter dual los ritos iniciales. De este modo, el Kyrie expresa suplica, mientras que el Gloria exaltación (Kirst, 2000).

Esta oración fue realizada con la finalidad de alabar y exaltar a Dios, y parte del texto que comprende el Gloria tiene su origen en las escrituras de Lucas 2:14, cuando se describe la alabanza de los ángeles de Dios ante el nacimiento del mesías. Por consiguiente, esta oración también representa la llegada de Dios a la comunidad por medio de la palabra y el sacramento. Por este motivo, en las liturgias de la iglesia ortodoxa, se sitúa esta aclamación en la parte central de la celebración (Kirst, 2000).

Nelson Kirst expresa que tanto el Kyrie Eleison como el Gloria, no son elementos imprescindibles en la liturgia, pero que son de gran importancia para hacer tomar conciencia del rito litúrgico (Kirst, 2000).

Esta oración ha sido compuesta casi en su totalidad con la técnica de Fauxbourdon (a partir compás 121) tratado de forma homorrítmica y polirrítmica. Se han respetado el uso de intervalos y cadencias descritas en el capítulo 2.

A continuación, se muestra un extracto del mismo:

115

S Et in

A Et in

B Glo ri a in ex cel sis De o Et in

B Et in

120

S te rra pax Ho mi nus bo nae

A te rra pax Ho mi nus bo nae

B te rra pax Ho mi nus bo nae

B te rra pax Ho mi nus bo nae

También se puede observar líneas melódicas de canto llano:

Do mi ne De us, Rex cae les tis, De us Pa ter om ni po te ns.

Asi mismo, se puede constatar el uso de la Cadencia Landini (compás 222-225):

221

S
A
B
B

A
A
A men

224

S
A
B
B

re
re men.
re
men.

3.2 Liturgia de la Palabra

3.2.2 Credo

El Credo o la profesión de los pecados es una oración cuyos orígenes se remontan al siglo V en Antioquia y Constantinopla, en donde cada domingo de pascua, los cristianos que querían recibir el bautismo, promulgaban su arrepentimiento públicamente confesando sus pecados (Kirst, 2000). Posteriormente, en el año 589 se realizó en tercer concilio de Toledo, en el que se incorporó esta oración en la liturgia cristiana.

El Credo o la profesión de fe está ubicado posterior a la interpretación de la palabra, y representa los principales postulados teológicos de la Iglesia Católica.

A pesar de que el Credo tiene dos fórmulas: El credo niceno o Constantino, y el credo de los apóstoles, en este proyecto se utilizó la primera forma ya que presenta un mayor detalle del texto.

En la elaboración de la Misa, en el Credo se utilizaron técnicas de Órganum (compás 160) en algunas secciones, así como de contrapunto homorrítmico y polirrítmico entre las voces, como se muestra a continuación:

250

S Fi li um Dei u ni

A Fi li um Dei u ni

B num Dó mi num Ie sum Chris tum Fi li um Dei u ni

B num Dó mi num Ie sum Chris tum

También se utilizó la técnica de Fauxbourdon del compás 157 al 169:

255

S gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

A gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

B gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

B

260

S
óm ni a saé cu la. De um de De

A
óm ni a saé cu la. De um de De

B
óm ni a saé cu la. - De um de De

B
De um de De

265

S
o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

A
o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

B
o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

B
o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

3.3 Liturgia de la Eucaristía

3.3.1 Sanctus

El Santo o Sanctus etimológicamente proviene de la palabra Trisagio que quiere decir tres veces santo (Kirst, 2000). Es una oración que está ubicada posterior al Prefacio o acción de gracias. Según Nelson Kirst la forma tradicional es “Santo, Santo, Santo, es el Señor Dios del universo, toda la tierra está llena de su gloria. ¡Hosana en las alturas! Bendito el que viene en el nombre del Señor, ¡Hosana, Hosana, Hosana en las alturas!” (Kirst, 2000, pág. 153).

Esta oración tiene tres orígenes bíblicos: El primero en Isaías 6:3 con la exaltación a Dios por parte de los serafines; el salmo 118:26 que expresa “bendito el

que viene en el nombre del Señor”; y la exaltación “Hosana” proclamada por el pueblo de Jerusalén ante la entrada de Jesucristo en Mateo 21:9 (Kirst, 2000).

Para la composición de esta parte, se utilizó una técnica similar a la utilizada por Perotin en el siglo XII a tres voces. El tratamiento del texto fue melismático, y compone varios cambios de modales:

456

S
Sa

A

B

B

459

S

A

B

B

464

S
anc tu s

A

B

B

3.3.2 Agnus Dei

El Agnus Dei o Cordero de Dios es una oración que se encuentra posterior a la Epiclépsis de la fracción del pan. Esta deprecación proviene del extracto presentado en Juan 1:29 “He aquí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo“ que representa el sacrificio de Jesucristo para redimir los pecados del mundo. Esta oración fue integrada a la liturgia de la eucaristía en el siglo VII (Kirst, 2000).

Debido a su carácter de aflicción y consternación, el Agnus Dei fue elaborado en forma de Fuga a dos sujetos: la melodía del primer sujeto (dux) es de carácter lento, y representa la primera exclamación del Cordero de Dios por su parte, el segundo sujeto tiene un carácter más activo y representa la segunda exclamación; por último, la combinación de los dos sujetos y la cadencia final representan la tercera aclamación y la sección final del texto.

A continuación, se muestra la primera exposición del primer sujeto, así como la cadencia final (compás 529-544):

The image shows a musical score for the first subject of the Agnus Dei, measures 529-544. The score is written for four staves: Soprano (S), Alto (A), Bass (B), and Bass (B). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Soprano part is mostly rests. The Alto part has a melodic line with lyrics: "A gnus De i". The Bass parts are mostly rests. The score is numbered 529 at the beginning.

533

S

A

B

B

A _____ gnus _____ De _____ i _____

537

S

A

B

B

A _____ gnus _____ De _____ i _____

541

S

A

B

B

A _____ gnus _____ De _____ i _____

Cadencia Final y nota pedal en la Dominante en el compás 583 al 589:

581

S
De i De i Do na no bis pa cem pa cem pa cem

A
De i Do na no bis

B
i De i Do na no nis pa cem pa cem

B
De i De

586

S
Do na no bis pa cem

A
Do na no bis pa cem

B
Do na no bis pa cem

B
Do na pa cem

3.4 Rito de Conclusión

3.4.1 Ite missa est

El Ite missa est o Envío es la oración final con la que el celebrante despide a los fieles y los exhorta a compartir la Palabra que han escuchado con el mundo y los compromete a servir a Dios.

La forma clásica de esta alabanza es:

“P: ¡Id en paz y servid al Señor!

C: Demos gracias a Dios.” (Kirst, 2000, pág. 186)

Para la elaboración de esta sección, se ha utilizado una técnica de Motete dentro de la concepción actual del término, como se muestra a continuación:

591 □□□□

S I te mi ssa est, De

A De

B De

B De

596

S

A

B

B

o gra

o gra

o gra

o gra

601

S

A

B

B

o gra

o gra

o gra

o gra

Conclusiones

A pesar de que el Concilio Vaticano II supuso una reforma que coadyuvo a que se difundiera el credo y la palabra de Dios a todos los sectores de la Iglesia en el mundo, a través de la expresión de formas musicales populares, que confirieron una mayor importancia a la música dentro de las celebraciones litúrgicas, es importante señalar que se debe hacer conciencia de la riqueza y extensión de las formas musicales que han sido olvidadas y que han perdido interés para los compositores modernos.

Queda, por tanto, demostrado con la realización de este proyecto, que es posible asimilar efectivamente rasgos modales y características propias de técnicas musicales tales como la Monodia, Organum, Conductus, Fauxbourdon, Canon y Motete, dentro de un contexto tonal funcional.

Es importante señalar que se debe incentivar a las nuevas generaciones de compositores ecuatorianos a emplear técnicas y formas musicales predecesoras a las que se han desarrollado a partir del establecimiento del sistema tonal funcional, para enriquecer la cultura musical no solo dentro de la celebración litúrgica, sino en la expresión musical ecuatoriana.

Bibliografía

- Anders, V. e. (2019). *Etimologías de Chile*. Recuperado el 29 de noviembre de 2018, de <http://etimologias.dechile.net/>
- Autor, S. (2005). *La Biblia Latinoamericana*. Madrid: Verbo Divino España.
- Barauna, G. (1965). *La Sagrada Liturgia Renovada por el concilio*. Madrid: Ediciones STUDIVM.
- Bosch, J. L., & Juan, J. (2004). Auditorium. En *Auditorium, Cinco Siglos de Música Inmortal, Diccionario de la Música (K-Z)* (págs. 301-599). Barcelona: Planeta.
- Católica, C. d. (1992). *Catecismo de la Iglesia Católica*. Barcelona: Asociación de Editores del Catecismo.
- Denizeau, G. (2005). *Los Géneros Musicales*. Barcelona, España: Robin book.
- José Esteve, Juan Espinosa, Miguel Molina, María Botella. (2009). *Lenguaje musical o solfeo*. Alicante: Universidad de Alicante. Departamento de Humanidades Contemporáneas.
- José Esteve; Juan Espinoza; Miguel Molina; María Botella. (02 de noviembre de 2009). *Lenguaje musical o solfeo*. Obtenido de Universidad de Alicante: <http://hdl.handle.net/10045/12200>
- Juan, J. (2004). *Auditorium, Cinco siglos de música inmortal*. Barcelona: Planeta.
- Kirst, N. (2000). *Culto Cristiano*. Quito: Serie Colmena.
- Novum, C. (10 de enero de 2009). *interletras*. Obtenido de interletras: <http://interletras.com/canticum/salmodia01.htm>
- Palisca, C. (12 de junio de 2018). *puceftp.puce.edu.ec*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <ftp://puceftp.puce.edu.ec/Facultades/CienciasEducacion/ModalidadSemipresencial/Lenguaje%20Musical%20I-Fernando%20Palacios/Lectura%204%20Guido%20of%20Arezzo.pdf>
- Pitre, B. (2011). *Las raíces judías de la Misa*. New Orleans: Notre Dame Seminary.

Real Academia Española. (2019). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Madrid, España: Autor.

Salazar, A. (2015). *La música: Como proceso histórico de su invención*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Salvat, J. (1988). *Musicalia, Enciclopedia y guía de la música clásica, Tomo 3*. Barcelona: Salvat S.A. Recuperado el 03 de octubre de 2018

Soler, J. (1998). *Fuga Técnica e Historia*. Barcelona: Antoni Bosch.

Tim Rutherford-Johnson; Michael Kennedy; Joyce Bourne Kennedy. (2015). *Diccionario Oxford de Música*. Barcelona: Ediciones Omega.

Zauner, S. (2014). *El fabordón a la luz de las fuentes hispánicas del renacimiento*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Anexos

MISSA

Nicolás Jiménez

KYRIE

Maestoso □□□□

Soprano

Alto

Baritone

Bass

Ky ri e lei son.

Ky ri e lei son.

Ky ri e lei i son.

Ky ri e lei son.

Detailed description: This block contains the first five measures of the vocal score. It features four staves: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Baritone (bass clef), and Bass (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Soprano: Ky ri e lei son.; Alto: Ky ri e lei son.; Baritone: Ky ri e lei i son.; Bass: Ky ri e lei son. The Soprano part has a long note on 'ri' that spans across measures 2 and 3. The Alto part has a long note on 'ri' that spans across measures 2 and 3. The Baritone part has a long note on 'e' that spans across measures 2 and 3. The Bass part has a long note on 'e' that spans across measures 2 and 3.

6

S

A

B

B

e

Ky ri Kyri e

Ky ri e

Ky ri e

Detailed description: This block contains measures 6 through 10 of the vocal score. It features four staves: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Baritone (bass clef), and Bass (bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Soprano: e; Alto: Ky ri Kyri e; Baritone: Ky ri e; Bass: Ky ri e. The Soprano part has a long note on 'e' that spans across measures 6 through 10. The Alto part has a long note on 'Kyri' that spans across measures 7 and 8. The Baritone part has a long note on 'e' that spans across measures 7 and 8. The Bass part has a long note on 'e' that spans across measures 7 and 8.

11

S e le

A e le

B e

B e le

16

S i son. Ky ri e

A Ky ri e

B i son. Ky ri e

B i son. Ky ri e

21

S
elei son. Chri _____

A
elei son. Chri _____

B
e lei son. Chri _____

B
elei son. Chri _____

26

S
ste. e le _____

A
ste e _____

B
ste. e _____

B
ste. e _____

31

S

A

B

B

36

S

son e le

A

B

B

41

S

A

B

B

Musical score for measures 41-45. The Soprano part (S) begins with a whole rest, followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The Alto (A) and two Bass (B) parts feature sustained notes with long slurs across the measures.

46

S

A

B

B

i son.

Chri ste

Musical score for measures 46-50. The Soprano part (S) sings the word "i son." with a wavy line indicating a vibrato or tremolo. The Alto part (A) sings "Chri ste" with a slur. The two Bass parts (B) continue with sustained notes.

51

S

A

B

B

e le

Detailed description: This system contains five staves. The Soprano (S) and two Bass (B) staves are empty, with a small black square on each staff line. The Alto (A) staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains five measures of music. The first measure has a quarter note G4 (labeled 'e') and a quarter rest. The second measure has a half note A4 (labeled 'le') with a slur extending to the end of the system. The third measure has a quarter note B4. The fourth measure has a quarter note C5. The fifth measure has a quarter note B4. The lyrics 'e le' are positioned below the first two notes.

56

S

A

B

B

e

Detailed description: This system contains five staves. The Soprano (S) and two Bass (B) staves are empty, with a small black square on each staff line. The Alto (A) staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains five measures of music. The first measure has a quarter note G4. The second measure has a quarter note F4. The third measure has a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4. The fifth measure has a quarter note C4. A lyric 'e' is positioned below the final note. A horizontal line is drawn below the first four notes of the Alto staff.

61

S

A

B

B

i son. Chris te

Chris te e

Chris te e

66

S

A

B

B

e le

e e le

71

S

A

B

B

76

S

A

B

B

i son.

i son.

son

son.

81

S Ky ri e lei

A Ky ri e elei

B Ky e ele i

B Ky ri e elei

86

S son. Ky ri

A son. Ky ri

B son. Ky ri

B son. Ky ri

91

S

A

B

B

e e le

e e le

e e le

e e le

96

S

A

B

B

e e le

e e le

e e le

e e le

101

Soprano (S): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Accents on A4, B4, C5.

Alto (A): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Accents on A4, B4, C5.

Bass (B): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Accents on A3, B3, C4.

Bass (B): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Accents on A3, B3, C4.

105

Soprano (S): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: i son.

Alto (A): Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: i son.

Bass (B): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyrics: i son.

Bass (B): Bass clef, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Lyrics: i son.

109

S Ky ri e

A Ky ri e

B Ky ri e

B Ky ri e

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 109, 110, and 111. It features four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), and two Bass (B) parts. The Soprano and Alto parts are written in treble clef, while the two Bass parts are in bass clef. The key signature consists of two flats. The lyrics 'Ky ri e' are written below the notes. The Soprano part has a long note for 'ri' that spans across measures 109 and 110. The Alto part has a slur over 'Ky ri e' across the three measures. The two Bass parts have a similar phrasing, with the first Bass part having a long note for 'ri'.

112

S elei son.

A elei son.

B ele i son.

B elei son.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 112, 113, and 114. It features four vocal staves: Soprano (S), Alto (A), and two Bass (B) parts. The Soprano and Alto parts are in treble clef, and the two Bass parts are in bass clef. The key signature has two flats. The lyrics 'elei son.' are written below the notes. The Soprano and Alto parts have a long note for 'son.' that spans across measures 112 and 113. The two Bass parts have a similar phrasing, with the first Bass part having a long note for 'son.'.

GLORIA

MISSA

115 □□□□

S
Et in

A
Et in

B
Glo ri a in ex cel sis De o Et in

B
Et in

120

S
te rra pax Ho mi nus bo nae

A
te rra pax Ho mi nus bo nae

B
te rra pax Ho mi nus bo nae

B
te rra pax Ho mi nus bo nae

125

S
vo lun ta tis. Lau da

A
vo lun ta tis. Lau da

B
vo lun ta tis. Lau da

B
vo lun ta tis.

130

S
mus te, Be ne di ci mus te,

A
mus te, Be ne di ci mus te,

B
mus te, Be ne di ci mus te,

B
mus te, Be ne di ci mus te,

135

S
A
B
B

A do ra mus te, Glo ri fi ca mus te

A do ra mus te, Glo ri fi ca mus te

A do ra mus te, Glo ri fi ca mus

A do ra mus te, Glo ri fi ca mus te

140

S
A
B
B

— Gra tias a gi mus ti bi Pro pter

— Gra tias a gi mus ti bi Pro pter

— te, Gra tias a gi mus ti bi Pro pter

— Gra tias a gi mus ti Pro pter

145

S — mag nam Glo ri am tu am

A — mag nam Glo ri am tu am Do mi ne De us, Rex cae les

B — mag nam Glo am tu am

B — mag nam Glo riam tu am

150

S

A tis, De us Pa ter om ni po te ns.

B

B

155

S

A

B

B

Do mi ne fi liu ni ge ni te, Ie su Chris te, Do mi ne De

160

S

A

B

B

us, A gnus — De i, Fi li us Pa tris,

165

S

A

B

B

Qui to llis pe cca ta mun di

Qui to llis pe cca ta mun di

Qui to llis pe cca ta mun di

170

S

A

B

B

mi se re re no bis

mi se re re no bis

se re re no bis

se re re no bis

175

S
Qui to llis pe cca ta mun di

A
Qui to llis pe cca ta mun di

B
Qui to llis pe cca ta mun di

B
Qui to llis pe cca ta mun di

180

S
su ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

A
su ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

B
su ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

B
su ci pe de pre ca ti o nem nos tram Qui

185

S
se des ad _____ dex te ram Pa _____ tris, _____ mi

A
se des ad _____ dex te ram Pa _____ tris, _____ mi

B
se des ad _____ dex te ram Pa _____ tris, _____ mi

B
se des ad _____ dex te ram Pa _____ tris, _____ mi

190

S
se _____ re re _____ no _____

A
se _____ re re _____ no _____

B
se _____ re re _____ no _____

B
se _____ re re _____ no _____

195


S  bis


A  bis Quo ni am Tu so lus sanc tus

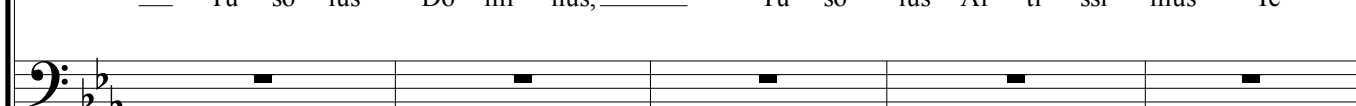
B  bis

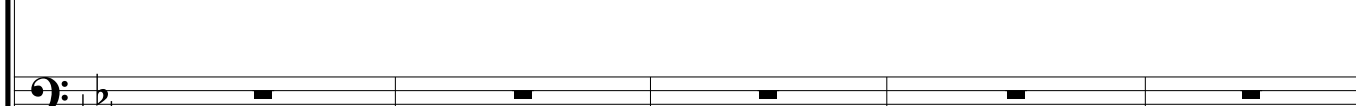
B  bis

200

S 

A  — Tu so lus Do mi nus, — Tu so lus Al ti ssi mus Ie

B 

B 

205

S

A

B

B

su Chris te, Cum Sanc to Spi ri tu in

209

S

A

B

B

glo ria Dei Pa tris. A

A

A

213

S

A

B

B

This system of music covers measures 213 to 216. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (B), and Bass (B). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Soprano part begins with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The Alto part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The Tenor part has a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. The Bass part starts with a half note G2, followed by a half note A2, and a half note B2. There are various rests and melodic lines throughout the system.

217

S

A

B

B

This system of music covers measures 217 to 220. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (B), and Bass (B). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Soprano part begins with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The Alto part starts with a half note G4, followed by a half note A4, and a half note B4. The Tenor part has a half note G3, followed by a half note A3, and a half note B3. The Bass part starts with a half note G2, followed by a half note A2, and a half note B2. There are various rests and melodic lines throughout the system.

221

S

A

B

B

A

A

men

224

S

A

B

B

re

re

re

men.

men.

235

S
tem, _____ fac tó rem te rrae,

A
tem, fac cae et te rrae,

B
tem, fac tó rem cae li te rrae,

B
tem, fac tó rem te rrae,

239

S
vi si bí li um, ó _____

A
vi si _____ bí li um, ó _____

B
vi si _____ bí _____ li um

B
vi si bí _____ li um,

243

S
mi _____ num et in

A
mi num _____ et in

B
ó mi num et in

B
ó mi _____ num et in

246

S
vi sí bi li um

A
vi sí bi li um.

B
vi sí bi li _____ um. Et in u

B
vi sí _____ um. Et in u _____

250

S
Fi li um Dei u ni

A
Fi li um Dei u ni

B
num Dó mi num Ie sum Chris tum Fi li um Dei u ni

B
num Dó mi num Ie sum Chris tum

255

S
gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

A
gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

B
gé ni tum. Et ex Pa tre na tum an te

B

260

S
 óm ni a saé cu la. De um de De

A
 óm ni a saé cu la. De um de De

B
 óm ni a saé cu _____ la. - De um de De

B
 De um de De

265

S
 o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

A
 o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

B
 o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

B
 o, lu men de lú mi ne, Gén ti um,

270

S non fac _____ con sub tan ti a lem

A non fac tum, con sub tan ti a lem

B non fac tum, con sub tan ti a lem

B non fac tum, con sub tan ti a lem

275

S Pa tri: _____ tri: non fac _____

A Pa _____ tri: non fac

B Pa _____ tri: non fac

B Pa _____ tri: non fac

280

S
 _____ con sub tan ti Pa_____

A
 tum, con sub tan ti a lem Pa_____

B
 tum, con sub tan ti a lem Pa_____

B
 tum, con sub tan ti Pa_____

285

S
 _____ tri: per quem óm nia fac ta

A
 _____ tri: per quem o fac ta

B
 _____ tri: per quem óm nia_____

B
 _____ tri: per quem óm nia_____

290

S
sunt. Qui prop ter nos hó mi

A
sunt. Qui prop ter hó

B
sunt. Qui prop ter nos hó mi

B
sunt. Qui prop ter nos hó mi

295

S
nes

A
mi et prop ter nos tram sa lú

B
nes et prop ter nos tram sa lú

B
nes et prop ter nos tram sa lú

300

S
des cén dit des cén dit de

A
tem des cén dit des cén dit de

B
tem des cén dit des cén dit de

B
— tem des cén dit de

305

S
cae _____ lis.

A
cae _____ lis.

B
cae _____ lis. Et in car na tus est

B
cae _____ lis. Et in car na tus est

310

S

A

B

B

de Spi ri tu Sanc to

de Spi ri tu Sanc to

ex

315

S

A

B

B

Ma ri a Vir gi ne

320

S

A

B

B

E _____

325

S

A

B

B

Ho mo _____

Ho

Ho mo

E _____ t Ho mo _____

330

S
fac tus — e st. Cru ci fi xus Cru ci fi xus

A
Cru ci fi xus Cru ci

B
fac tus — e st.

B
fac tus — e st.

335

S
Cru ci fi xus

A
fi xus Cru ci

B
tr

B

340

Musical score for measures 340-343. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (B), and Bass (B). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. Measures 340-343 show vocal rests for S and A, and specific notes for the two B parts. The bottom B part features a long melisma with a slur over four measures.

344

Musical score for measures 344-345. The score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (B), and Bass (B). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. Measures 344-345 show vocal notes for all parts. The Tenor (B) part has a long melisma with a slur over two measures.

346

S
Et re su rré xit tér ti a di e,

A
Et re su rré xit tér ti a di e,

B
Et re su rré xit tér ti a di e,

B
Et re su rré xit tér ti a di e,

351

S
Et

A
se cún du m scri p tu ras.

B
se cún du m scri p tu ras. Et

B
se cún du m scri p tu ras. Et

356

S
a scé dit i n cae lum: se det a

A

B
a scé dit i n cae lum: se det a

B
a scé dit i n cae lum: se det a

361

S
d dé x tra m Pa tris. Et í te rum ven tú

A
Et í te rum ven tú

B
d dé x tra m Pa tris. Et í te rum ven tú

B
d dé x tra m Pa tris. Et í te rum ven tú

366

S

A

B

B

rus est gló ria

rus est gló ria in du cá re vi vo s et mor tu

rus est gló ria in du cá re vi vo s et mor tu

371

S

A

B

B

cu ius re gni no n

os: cu ius re gni no n

os: cu ius re gni no n

376

S
Et in Spí ri tum

A
e rit fi nis. Et in Spí ri tum

B
e rit fi nis. Et in Spí ri tum

B
e rit fi nis. Et in Spí ri tum

381

S
Sa ctum, Dó mi num et

A
Sa ctum Do mi num, et

B
Sa ctum, Do mi num, et

B
Sa ctum, Do mi num, e

386

S
vi vi fi cá tem: qui ex

A
vi vi fi cá — tem: qui ex

B
vi vi fi cá tem: qui ex

B
— t qui ex

391

S
Pa tre et Fi li ó que pró ce

A
Pa tre et Fi li ó que pró ce

B
Pa tre et Fi li ó que pró ce

B
Pa tre et Fi li ó que pró ce

396

S
dit. Qui cum Pa_____tre et

A
dit. Pa_____tre et

B
dit. Pa_____tre et

B
dit Pa_____tre et

401

S
Fi li o si mul a do

A
Fi li o si mul a do rá_____

B
Fi li o si mul a do rá_____

B
Fi li o si mul a do

406

S
tur _____ et con glo ri fi

A
tur _____ et con glo ri fi _____

B
tur _____ et con glo ri fi _____

B
tur _____ et con glo ri fi _____

411

S
cá _____ tur; Qui lo cú

A
_____ cá tur; _____ Qui lo cú _____

B
cá tur; Qui lo cú

B
cá tur; Qui lo cú

416

S
tu s est

A
tus est per per

B
tu s est per per

B
tus est per per

421

S
Et u na m sanc tam ca tho li cam et a pos

A
Et u na m sanc tam ca tho li cam et a pos

B
Et u na m sanc tam ca tho li cam et a pos

B
Et u na m sanc tam ca tho li cam et a pos

426

S
tò fī cam E cclé si am.

A
tò li cam E cclé si am. Con fi te or u num

B
tò fī cam E cclé si am. Con fi te or u num

B
tò li cam E cclé si am. Con fi te or u num

431


S
in re mi ssi ó nem pe cca tó


A
— bap tis ma in re mi ssi ó nem pe cca tó


B
— bap tis ma in re mi ssi ó nem pe cca tó

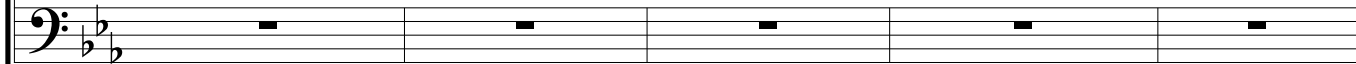
B
— bap tis ma

436


S  rum.

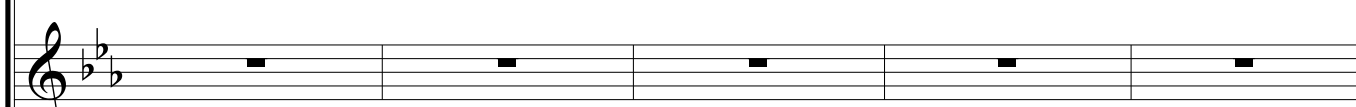
A  rum.


B  rum. Et exc_____ pé_____ cto

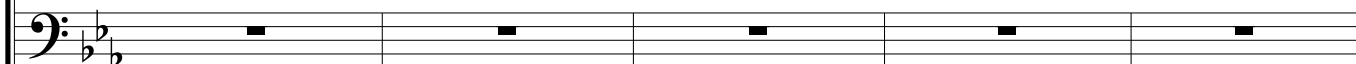
B 

441

S 

A 

B  re su rrec ti ó_____ nem mor_____

B 

446

S

A

B

tuó _____ rum Et ven tu ri saé cu li.

B

451

S

A

B

A _____ men A _____ men A _____ men.

A

A _____ men A _____ men A _____ men.

B

A _____ men.

B

A _____ men.

□□□□

456

S

A

B

B

Sa

459

S

A

B

B

464

S

anc tu s Sa

A

B

B

469

S

A

B

B

474

S

A

B

B

479

S

A

B

B

nc tus. Sa_____

484

S

A

B

B

anc

anc

anc

489

S

A

B

B

tus Do mi nus De

tus mi nus De

tus mi nus De

494

S
us Sa ba oth. Ple ni sunt

A
us Sa ba oth. Ple ni sunt

B
us Sa ba oth. Ple ni sunt

B

499

S
coe li Et te rra glo ri ae tu

A
coe li Et te rra glo ri ae tu

B
coe li Et te rra glo ri ae tu

B

504

S
a Ho _____ sa _____ nna

A
a Ho _____ sa _____ nna

B
a Ho _____

B

507

S
in ex cel sis in ex cel sis Be ne dic tus qui

A
in ex cel sis in ex cel sis Be ne dic tus _____ qui

B
e e e

B

510

S
ve nit in no mi ne Do mi ne Ho sa nna in ex cel sis

A
ve nit in no mi ne Do mi ne Ho sa nna in ex cel sis

B
Ho

B

515

S
in ex cel sis.

A
in ex cel sis.

B
sis.

B

518 □□□□

S

A

B

B

Agnus Dei i

522

S

A

B

B

Agnus Dei i

526

S
A
B
B

A _____ gnus _____ De _____ i _____

530

S
A
B
B

A _____ gnus _____ De _____ i _____

534

S

A

B

B

538

S

A

B

B

A —

543

S gnus De i

A

B A gnus

B

548

S A gnus De

A

B De i

B

553

S

A

B

B

musical score for measures 553-557, featuring Soprano (S), Alto (A), and two Basses (B). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The Soprano part begins with a melodic line, including a note with a fermata and the letter 'i' below it. The Alto part has a similar melodic line with some rests. The two Bass parts provide harmonic support with a steady bass line.

558

S

A

B

B

musical score for measures 558-562, featuring Soprano (S), Alto (A), and two Basses (B). The music continues in the same key and time signature. The Soprano part has a melodic line with a fermata at the end. The Alto part has a similar melodic line with a fermata at the end. The two Bass parts provide harmonic support with a steady bass line.

562

S De _____

A A _____ gnus _____ De _____ i

B De _____ i _____ De _____

B De _____ i De _____ i De _____ i

566

S _____ i De i De i De _____ i

A De _____ i _____ De _____ i _____

B _____ i De _____ i De _____ i _____ De

B Dei

570

S De i De i Do na no bis pa cem pa cem pa cem

A De i Do na no bis

B i De i Do na no nis pa cem pa cem

B De i De

575

S Do na no bis pa cem

A Do na no bis pa cem

B Do na no bis pa cem

B Do na pa cem

580 □□□□

S I te mi ssa est, De

A De

B De

B De

585

S o gra

A o gra

B o gra

B o gra

590

S

A

B

B

This system contains four staves for SATB choir, measures 590-594. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The Soprano (S) part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Alto (A) part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and A3. The Tenor (B) part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and A2. The Bass (B) part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and A2. The music concludes with a final whole note chord consisting of G4, Bb4, G3, and G2.

595

S

A

B

B

This system contains four staves for SATB choir, measures 595-600. The key signature is three flats. The Soprano (S) part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Alto (A) part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and A3. The Tenor (B) part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and A2. The Bass (B) part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and A2. The music concludes with a final whole note chord consisting of G4, Bb4, G3, and G2.

600

1. 2.

S
— ti as

A
— ti as

B
— ti as

B
— ti as

605

S
as. A

A
as. A

B
as. A

B
as. A

610

S
mén. A

A
mén. A

B
mén. A

B
mén. A

615

S
mén A mén.

A
mén A mén.

B
mén A mén.

B
mén A mén.