

Eucaristía Musicalizada para Barítono y Orquesta: Adaptación y Arreglos a la Liturgia Moderna

Brayam Leonardo Moreno Álvarez

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Música

Director

Carlos Andrés Corena Perea

Magister en Interpretación

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Música

Bucaramanga

2026

Tabla de contenido

	Pág.
Introducción	9
1. Planteamiento del problema.....	10
1.1 Antecedentes	10
1.2 Pregunta de investigación	14
1.3 Objetivos.....	15
1.3.1 Objetivo general.....	15
1.3.2 Objetivos específicos	15
1.4 Justificación	16
2. Marco teórico	17
2.1 La música sacra en el catolicismo.....	17
2.2 La misa como género musical.....	18
2.3 La voz barítono en el repertorio sacro	21
2.4 Las cuerdas en la música sacra	22
2.5 Estructura litúrgica de la misa.....	23
3. Metodología	24
3.1 Análisis y arreglos de las piezas que conforman el recital	24
3.1.1 Nella fantasia - ennio morricone.....	24
3.1.2 Lascia ch'io pianga - george frideric handel.....	34
3.1.3 Canta aleluya al señor – cantemos al dios de la vida.....	42
3.1.4 Yo soy el camino firme - lorenzo Gonzales.....	47

3.1.5 Ombra mai fu - georg friedrich handel	57
3.1.6 Cordero de dios – cantemos al dios de la vida.....	65
3.1.7 Panis angelicus – cesar franck	70
3.1.8 Guadalupe – brayan moreno	77
3.2 Sistematización pedagógica	80
3.3 Metodología	83
3.4 Recursos.....	84
4. Conclusiones.....	85
Referencias bibliográficas.....	87

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Introducción de cuerdas.....	25
Figura 2. Célula rítmica	26
Figura 3. Corchea seguido de tresillos de corchea.....	26
Figura 4. Corchea seguido de cuatro corcheas más una negra con puntillo	27
Figura 5. Compás de tres corcheas, saltillo y seguido de esto, notas largas	27
Figura 6. Melodía introductoria	30
Figura 7. Acompañamiento armónico.....	30
Figura 8. Melodía principal parte B.....	30
Figura 9. Acompañamiento melódico de la melodía principal	31
Figura 10. Líneas melódicas junto con el violín 1	31
Figura 11. Movimiento armónico para salir o entrar	32
Figura 12. Acompañamiento armónico del violín 2	32
Figura 13. Movimiento armónico de la viola y sus líneas de tenor	33
Figura 14. Línea armónica de la viola 2	33
Figura 15. Línea armónica del violonchelo	34
Figura 16. Compas 9 – 17 entrada voz	35
Figura 17. Melodía voz	36
Figura 18. Sección final a Da capo	37
Figura 19. Introducción entrada orquesta	39
Figura 20. Entrada voz barítono.....	39

Figura 21. Compases 25 al 35 repetición sección A	40
Figura 22. Compas 37 al 45	41
Figura 23. Repetición sección B	41
Figura 24. Sección final	42
Figura 25. Canto 311- cantemos al Dios de la vida	43
Figura 26. introducción entrada de cuerdas	44
Figura 27. compas 9 al 19 entrada voz sección A.....	45
Figura 28. Cambio a tonalidad mayor.....	46
Figura 29. Retorno a la primera parte y final de la obra	47
Figura 30. Línea introductoria órgano	48
Figura 31. Motivo melodico	48
Figura 32. Primera estrofa voz y guitarra.....	49
Figura 33. Compas 34 al 38 armonía voces soprano y alto	50
Figura 34. Falta nombre.....	51
Figura 35. Falta nombre.....	51
Figura 36. Compas 66 entrada formato coral.....	52
Figura 37. Parte final con ritardando	53
Figura 38. Armonía introductoria	54
Figura 39. Entrada violín 1 con motivo melodico	55
Figura 40. Primera estrofa.....	56
Figura 41. Final de la obra	56
Figura 42. Sección introductoria de cuerdas.....	58
Figura 43. Compas 21 semi frase.....	59

Figura 44. Compas 18 al 26	59
Figura 45. Sección B	60
Figura 46. Final semifrase.....	61
Figura 47. Compas 48 al 553 final obra.....	62
Figura 48. Ritmo melódico Principal.....	63
Figura 49. Disposición de voces al formato orquestal.....	64
Figura 50. contrafactum	65
Figura 51. Canto 199 – Cantemos al Dios de la vida.....	66
Figura 52. Modulación a tonalidad menor.....	67
Figura 53. Línea barítono primera seccion	68
Figura 54. Acompañamiento armónico orquesta	68
Figura 55. Cambio de tonalidad.....	69
Figura 56. Motivo introductorio final obra.....	70
Figura 57. Entrada violonchelo introducción.....	71
Figura 58. Compas 13 al 17 entrada barítono	72
Figura 59. Sección B.....	73
Figura 60. Compas 57 al 61 Final obra.....	74
Figura 61. Motivo melódico violín 1	75
Figura 62. Adaptación línea del órgano a cuerdas.....	76
Figura 63. Motivo melódico arpa.....	76
Figura 64. Reexposición del motivo	77
Figura 65. Compas 1 al 6 introducción.....	78
Figura 66. Melodía principal entrada barítono	79

Resumen

Título: Eucaristía musicalizada para barítono y orquesta: Adaptación y arreglos a la liturgia moderna*.

Autor: Brayam Leonardo Moreno Álvarez**.

Palabras clave: música litúrgica, barítono, arreglos, adaptación, orquesta de cámara, música sacra.

Descripción:

El presente trabajo se desarrolla en la modalidad de Creación Artística, en la línea de composición, arreglos y adaptaciones de la Escuela de Artes Música de la Universidad Industrial de Santander. La propuesta consiste en la elaboración de una eucaristía musicalizada para barítono y orquesta de cámara mediante procesos de adaptación, arreglo y composición, orientados al contexto de la liturgia contemporánea.

El objetivo principal consiste en desarrollar una propuesta musical que articule elementos de la tradición sacra con recursos interpretativos actuales, a través de la adaptación y el arreglo de obras preexistentes, así como de la creación de una composición original. De esta manera, se busca contribuir al fortalecimiento del repertorio litúrgico para voz solista y orquesta de cámara, además de ofrecer un referente para cantantes, arreglistas y comunidades eclesiales interesadas en este formato.

La sistematización pedagógica expone diferentes aspectos técnicos e interpretativos presentes en las obras seleccionadas, entre ellos el desarrollo del legato, la afinación, el manejo de la respiración, la proyección vocal y la relación expresiva con el texto litúrgico. Finalmente, el recital busca evidenciar las posibilidades sonoras y expresivas de la voz barítono junto a la orquesta de cámara, resaltando su potencial artístico y litúrgico dentro de la celebración eucarística contemporánea.

* Trabajo de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Música Director: Carlos Andrés Corena Perea Magister en Interpretación

Abstract

Title: Musicalized Eucharist for Baritone and Orchestra: Adaptation and Arrangements for Modern Liturgy*.

Author: Brayam Leonardo Moreno Álvarez**.

Keywords: liturgical music, baritone, arrangements, adaptation, chamber orchestra, sacred music.

Description:

This project was developed under the Artistic Creation modality within the composition, arrangement, and adaptation line of the School of Music Arts at the Universidad Industrial de Santander. The proposal consists of the creation of a musicalized Eucharist for baritone and chamber orchestra through processes of adaptation, arrangement, and composition, aimed at the context of contemporary liturgy.

The main objective is to develop a musical proposal that combines elements of the sacred tradition with contemporary interpretative resources through the adaptation and arrangement of pre-existing works, as well as the creation of an original composition. In this way, the project seeks to contribute to the enrichment of the liturgical repertoire for solo voice and chamber orchestra while providing a reference model for singers, arrangers, and ecclesial communities interested in this musical format.

The pedagogical systematization presents different technical and interpretative aspects found in the selected works, including the development of legato, intonation, breath control, vocal projection, and the expressive relationship with the liturgical text. Finally, the recital aims to demonstrate the sonic and expressive possibilities of the baritone voice accompanied by a chamber orchestra, highlighting its artistic and liturgical potential within the context of contemporary Eucharistic celebration.

* Work of Grade

** Facultad de Ciencias Humanas Escuela de Música Director: Carlos Andrés Corena Perea Magister en Interpretación

Introducción

La música ha sido históricamente un elemento esencial de la liturgia católica, ya que constituye una parte fundamental del rito como expresión de la espiritualidad y favorece la participación de la comunidad.

En la actualidad, gran parte de la música litúrgica se caracteriza por un formato sencillo enfocado en la participación principal de la voz acompañada por instrumentos armónicos básicos. Aunque esto responde a las necesidades prácticas de las comunidades, también ha favorecido el uso de formatos musicales más reducidos, dejando en un segundo plano propuestas corales y orquestales que históricamente han formado parte de la tradición de la música sacra.

A partir de esta situación, el proyecto plantea la creación de una eucaristía musicalizada para barítono y orquesta de cámara mediante procesos de adaptación, arreglo y composición. Algunas de las obras seleccionadas fueron adaptadas al contexto litúrgico a través de modificaciones en el texto y la tonalidad para responder a las necesidades de los diferentes momentos de la misa. Otras fueron objeto de arreglos para barítono y orquesta de cámara, conservando sus elementos musicales principales y ampliando sus posibilidades interpretativas. Asimismo, la propuesta incluye una obra de composición original concebida específicamente para este proyecto.

De igual forma, el proyecto se desarrolla desde una perspectiva pedagógica, por lo que las adaptaciones, arreglos y composiciones realizadas no solo cumplen una función estética, sino que también pueden constituirse como material de referencia para cantantes, arreglistas y comunidades eclesiales interesadas en el repertorio litúrgico para voz solista y orquesta de cámara.

Finalmente, se reconoce la importancia del significado litúrgico y simbólico de cada momento de la misa, ya que estos elementos orientan la selección, adaptación, composición e interpretación de las obras musicales y contribuyen a la construcción de una experiencia espiritual coherente con la celebración eucarística.

1. Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

A. Saavedra Toloza, H. J. (2025). Seis arreglos en estilo góspel para coro de cámara basados en canciones cristianas de compositores santandereanos [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].

Este trabajo tuvo como objetivo la creación de seis arreglos en estilo góspel a partir de canciones cristianas de compositores santandereanos, explorando la fusión entre elementos de la música regional y este género musical. La investigación evidencia las posibilidades de adaptación de repertorios religiosos a nuevos lenguajes musicales sin perder su función espiritual. Su aporte al presente proyecto radica en los procesos de arreglo y adaptación aplicados a repertorios de carácter religioso; sin embargo, su enfoque se orienta hacia el formato coral, mientras que la presente propuesta se centra en la musicalización de la eucaristía para barítono y orquesta de cámara.

B. Blanco Barajas, Y. F., y Porras Guadrón, J. A. (2016). El folclore colombiano inserto en la música católica: composiciones para el formato de la misa [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]

Esta investigación propone la incorporación de ritmos del folclor colombiano dentro de la música litúrgica mediante composiciones destinadas a los diferentes momentos de la misa. El estudio demuestra que es posible integrar elementos de la tradición musical colombiana con los lineamientos propios de la liturgia católica, favoreciendo la participación de la comunidad dentro de la celebración eucarística. Su principal relación con el presente proyecto se encuentra en la búsqueda de nuevas posibilidades musicales para la misa, aunque desde un enfoque compositivo basado en ritmos folclóricos nacionales.

C. Botero Quintana, Y. A. (2026). Arreglos para piano y voz sobre cantos litúrgicos de la misa del primer domingo de Adviento: un proceso de investigación-creación [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia]

La investigación desarrolla una serie de arreglos para piano y voz destinados a distintos momentos litúrgicos de la misa del primer domingo de Adviento. El trabajo integra procesos de análisis musical, adaptación e investigación-creación, con el propósito de enriquecer el repertorio litúrgico contemporáneo. Su principal aporte al presente proyecto radica en la organización musical de una celebración litúrgica completa, aspecto que coincide con el interés de estructurar una propuesta musical coherente para la eucaristía.

D. Molina Mejía, V. M. (2017). Análisis de la práctica musical en la Iglesia Católica a partir del Concilio Vaticano II [Monografía, Universidad Católica de Pereira].

Este estudio analiza las transformaciones que experimentó la música litúrgica a partir de las reformas impulsadas por el Concilio Vaticano II. La investigación examina los cambios en los

formatos musicales empleados dentro de la celebración eucarística y reflexiona sobre la relación entre tradición y renovación litúrgica. Su aporte resulta relevante para el presente proyecto debido a que proporciona fundamentos teóricos sobre el contexto histórico y musical en el que se desarrolla la liturgia contemporánea.

E. Pham Ngoc, T. (2019). La música litúrgica en la celebración de la eucaristía [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana].

Esta investigación analiza la función de la música litúrgica dentro de la celebración eucarística desde una perspectiva teológica y pastoral. El estudio aborda la importancia del canto en la misa, la función de los distintos momentos musicales de la liturgia y los criterios establecidos por la Iglesia para la selección e interpretación del repertorio litúrgico. Su aporte al presente proyecto radica en los fundamentos teóricos que ofrece sobre la relación entre música y liturgia, proporcionando criterios para comprender la función ritual de los cantos dentro de la celebración eucarística.

F. Jiménez Villacreses, N. M. (2019). Composición de una misa católica con cantos del ordinario [Trabajo de titulación, Universidad de los Hemisferios].

Este trabajo se centra en la composición de una misa católica basada en los textos del ordinario de la misa, abordando aspectos musicales, litúrgicos y estructurales propios de la celebración eucarística. La investigación evidencia la importancia de adecuar los recursos compositivos a las funciones rituales de cada momento de la misa. Su relación con la presente propuesta se encuentra en el interés común por desarrollar materiales musicales destinados específicamente al contexto litúrgico.

G. Naranjo Mariño, A. E. (2024). Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del

compositor Juan Carlos Urrutia [Trabajo de titulación, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil].

Esta investigación desarrolla una propuesta compositiva basada en recursos musicales presentes en las obras "Señor ten piedad" y "Gloria" de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia. El trabajo analiza elementos melódicos, armónicos y estructurales propios de la música litúrgica para generar una nueva creación musical destinada al contexto religioso. Su aporte al presente proyecto radica en el uso de referentes litúrgicos como base para la creación musical, evidenciando la posibilidad de desarrollar nuevas propuestas artísticas a partir del repertorio sacro existente.

H. Rodríguez Toscano, D. A., & Rodríguez Torres, N. (2005). Manual de instrucción y compilado de material musical litúrgico con ejemplos como herramienta de capacitación para el músico que presta sus servicios a la Iglesia Católica como ministro cantor [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].

Este trabajo presenta un manual de formación dirigido a músicos que participan en la liturgia católica como integrantes de ministerios musicales o ministros del canto. La investigación recopila orientaciones litúrgicas, criterios para la selección del repertorio, documentos eclesiales y ejemplos musicales destinados a fortalecer la participación musical dentro de la celebración eucarística. Su aporte al presente proyecto radica en los fundamentos litúrgicos y pastorales relacionados con la función de la música en la misa, proporcionando criterios que contribuyen a la adecuada articulación entre práctica musical y celebración litúrgica.

I. Zapata Valencia, A. (2025). La dimensión litúrgica del canto en la experiencia de la Iglesia [Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana].

Esta investigación analiza el papel del canto dentro de la liturgia cristiana desde una perspectiva teológica, bíblica y pastoral. El estudio resalta la importancia del canto como parte constitutiva de la acción litúrgica y establece diferencias entre una liturgia con cantos y una liturgia cantada, enfatizando la participación activa de la asamblea y la función evangelizadora de la música. Su aporte al presente proyecto radica en los fundamentos teóricos y litúrgicos que sustentan la importancia de la música dentro de la celebración eucarística, proporcionando criterios que fortalecen la relación entre composición musical, práctica litúrgica y participación comunitaria.

Los antecedentes revisados evidencian un interés creciente por la creación, adaptación y renovación de repertorios destinados al contexto litúrgico, abordando aspectos relacionados con la composición musical, los arreglos corales, la formación de ministros del canto y la musicalización de distintos momentos de la celebración eucarística. No obstante, se observa una limitada producción de propuestas orientadas a la adaptación integral de la eucaristía para voz barítono solista acompañada por orquesta de cámara. En este sentido, la presente investigación aporta una propuesta artístico-musical que integra los diferentes momentos de la celebración litúrgica en un formato poco explorado dentro de los trabajos revisados, contribuyendo al fortalecimiento y diversificación del repertorio litúrgico contemporáneo.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo puede una propuesta eucarística para barítono y orquesta de cámara contribuir al fortalecimiento de la solemnidad litúrgica en la celebración eucarística contemporánea?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general

Elaborar, mediante procesos de adaptación, arreglo y composición, una eucaristía completamente musicalizada para barítono y orquesta de cámara, orientada al fortalecimiento de la solemnidad del rito católico.

1.3.2 Objetivos específicos

Analizar los antecedentes y fundamentos teóricos de la música litúrgica en el contexto contemporáneo.

Seleccionar y adaptar el repertorio litúrgico para barítono y orquesta de cámara, otorgándole un sentido coherente con la estructura y el simbolismo propio de la celebración eucarística.

Ensayar y ensamblar los arreglos musicales entre el barítono y la orquesta de cámara, con el fin de lograr una interpretación coherente que integre adecuadamente los recursos vocales e instrumentales y conserve el carácter litúrgico de la obra.

Presentar el concierto final de la eucaristía musicalizada, ofreciendo una experiencia artística y espiritual que integre los resultados del proceso creativo y académico.

1.4 Justificación

A lo largo de los siglos, la música ha ocupado un lugar esencial en la eucaristía como medio de oración, contemplación y comunión espiritual. Sin embargo, en la liturgia contemporánea, gran parte de las celebraciones se desarrollan mediante formatos musicales reducidos, generalmente centrados en la voz acompañada por instrumentos armónicos básicos. Esta situación responde a diversos factores, entre ellos la disponibilidad de recursos humanos y materiales, las necesidades pastorales de las comunidades y las transformaciones derivadas de las reformas litúrgicas posteriores al Concilio Vaticano II (Molina Mejía, 2017). Como resultado, los formatos corales y orquestales son menos frecuentes en numerosas celebraciones, especialmente en contextos parroquiales.

Cada momento de la misa conserva un sentido teológico, histórico y espiritual particular; comprenderlo es esencial para la construcción de esta propuesta. Una eucaristía musicalizada para barítono y orquesta de cámara constituye una oportunidad para integrar elementos de la tradición musical sacra con recursos interpretativos contemporáneos, atendiendo al significado propio de cada momento de la celebración. En este sentido, la selección, adaptación, arreglo y composición de las obras se fundamentan en criterios relacionados con la función litúrgica, el carácter del texto y la intención expresiva de cada sección de la misa, aspectos que históricamente han orientado la creación de música destinada a la eucaristía. Asimismo, el formato orquestal amplía las posibilidades tímbricas y expresivas de la propuesta, mientras que la voz barítono aporta un equilibrio entre profundidad, claridad textual y riqueza tímbrica, cualidades que favorecen la interpretación de repertorios de carácter solemne dentro del contexto litúrgico.

Desde una perspectiva académica y artística, el proyecto se inscribe en la línea de creación musical como investigación, pues implica procesos de análisis, adaptación, arreglo, composición e interpretación orientados al fortalecimiento del repertorio litúrgico para voz solista y orquesta de cámara. Asimismo, permite reflexionar sobre la relación entre los recursos musicales empleados y las funciones litúrgicas presentes en cada una de las obras que conforman la propuesta, contribuyendo a la comprensión de los procesos creativos involucrados en la construcción de una eucaristía musicalizada.

Finalmente, la propuesta reconoce la importancia de que las decisiones musicales dentro de la eucaristía respondan al significado de cada momento de la celebración. En este sentido, el proyecto busca fortalecer la relación entre música y liturgia mediante una construcción musical coherente con las funciones, el carácter y la intención expresiva propias del rito eucarístico.

2. Marco teórico

2.1 La música sacra en el catolicismo

La música ha formado parte de la liturgia cristiana desde los primeros siglos de la Iglesia, constituyéndose como un medio para acompañar la oración, la proclamación de los textos sagrados y la participación de la comunidad en la celebración. A medida que la liturgia fue consolidando su estructura, también se desarrollaron distintas prácticas musicales destinadas a acompañar los diversos momentos del culto cristiano (Burkholder et al., 2019).

Durante la Edad Media, el canto gregoriano se consolidó como la principal expresión musical de la Iglesia occidental. Su carácter monódico y su estrecha relación con el texto litúrgico permitieron fortalecer la función espiritual y contemplativa de la música dentro de la celebración religiosa. Asimismo, el desarrollo de sistemas de notación musical favoreció la conservación y transmisión del repertorio sacro, contribuyendo al posterior desarrollo de la música occidental (Hiley, 1993).

Con el paso de los siglos, la música litúrgica incorporó nuevos recursos vocales e instrumentales. Durante el Renacimiento, la polifonía alcanzó un importante nivel de desarrollo mediante compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina, cuyas obras buscaron equilibrar la complejidad musical con la claridad del texto litúrgico. Posteriormente, en los periodos barroco, clásico y romántico, la música destinada a la misa amplió sus posibilidades expresivas mediante el uso de coros, solistas e instrumentos, consolidando una tradición musical que permitió la creación de obras de gran relevancia dentro del repertorio sacro (Burkholder et al., 2019).

Durante el siglo XX, las reformas promovidas por el Concilio Vaticano II influyeron en las prácticas musicales de la Iglesia Católica y favorecieron la adopción de diversos formatos musicales dentro de la liturgia. A partir de entonces, la música litúrgica contemporánea continuó desarrollándose de acuerdo con las necesidades pastorales y culturales de cada comunidad, manteniendo su función al servicio de la celebración eucarística (Concilio Vaticano II, 1963).

2.2 La misa como género musical

La misa constituye uno de los géneros más importantes de la música sacra occidental. Su desarrollo permitió la creación de obras destinadas a musicalizar los textos del Ordinario de la

misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei), estableciendo una estrecha relación entre el contenido litúrgico y los recursos musicales empleados. A diferencia de otros géneros vocales, la composición de una misa exige que aspectos como la escritura vocal, la textura, la armonía, la instrumentación y la forma respondan al significado de cada texto y a la función que este cumple dentro de la celebración (Burkholder et al., 2019).

Durante el Renacimiento, Giovanni Pierluigi da Palestrina se consolidó como uno de los principales referentes de la música litúrgica. Su producción se desarrolló en un contexto en el que la Iglesia buscaba garantizar la comprensión del texto dentro de las celebraciones religiosas. Como resultado, sus composiciones se caracterizan por un equilibrio entre la complejidad polifónica y la claridad textual. El tratamiento cuidadoso de las disonancias, la fluidez melódica y el balance entre las voces permitieron conservar la inteligibilidad de las palabras sin renunciar a la riqueza contrapuntística. Este modelo de escritura demostró que la polifonía podía coexistir con la función litúrgica de la música, convirtiéndose en uno de los referentes más influyentes de la composición sacra occidental (Burkholder et al., 2019; Jeppesen, 1992).

Durante el Barroco, Johann Sebastian Bach profundizó la relación entre música y texto mediante recursos asociados a la retórica musical y a la doctrina de los afectos, corrientes estéticas que buscaban reforzar el significado emocional y espiritual de las obras a través del lenguaje musical. Dentro de este contexto, era frecuente el empleo de procedimientos como el cromatismo para intensificar la sensación de dolor o sufrimiento, las líneas melódicas descendentes vinculadas al lamento, las disonancias para generar tensión expresiva y los contrastes entre texturas homofónicas y contrapuntísticas para destacar determinadas ideas del texto. En la Misa en Si menor, considerada una de las obras más representativas del repertorio sacro occidental, estos recursos participan activamente en la construcción del carácter de cada sección, permitiendo que

la música no solo acompañe las palabras, sino que contribuya a reforzar su contenido expresivo y espiritual (Bartel, 1997; Butt, 1991).

En el periodo clásico, Wolfgang Amadeus Mozart amplió las posibilidades expresivas de la música litúrgica mediante una participación más activa de la orquesta y una escritura vocal caracterizada por mayores contrastes de carácter. Asimismo, la elección de determinadas tonalidades contribuía a la construcción de diferentes atmósferas expresivas. Aunque actualmente la musicología considera que las asociaciones entre tonalidades y emociones no constituyen reglas universales, durante los siglos XVIII y XIX existieron teorías y prácticas que atribuían características expresivas particulares a ciertas tonalidades. Estas asociaciones deben entenderse como tendencias culturales e históricas más que como normas absolutas. En la producción de Mozart, por ejemplo, el *re menor* aparece de manera recurrente en obras relacionadas con contextos de gravedad, tensión dramática o introspección, como el *Réquiem*, el *Concierto para piano n.º 20* y diversos pasajes de *Don Giovanni*. Por el contrario, muchas de sus obras en tonalidades mayores desarrollan un carácter más brillante, solemne o celebrativo. De esta manera, la tonalidad se convierte en uno de los elementos que contribuyen a definir el carácter musical de cada sección junto con la instrumentación, la textura y la escritura vocal (Steblin, 2002; Eisen & Keefe, 2005).

Durante los siglos XIX y XX, la música sacra continuó desarrollándose a partir de nuevas concepciones estéticas. Franz Schubert incorporó una escritura marcada por el lirismo melódico y una mayor sensibilidad vocal, otorgando a la línea de canto un papel central dentro de la construcción expresiva de la obra. Por su parte, Gabriel Fauré desarrolló una visión particularmente contemplativa de la espiritualidad a través de la música. Su *Réquiem* se aparta de los enfoques más dramáticos presentes en otras obras del género y propone una sonoridad basada en el equilibrio, la serenidad y el recogimiento. En ambos casos, la construcción musical responde

al carácter de los textos y demuestra que la composición para la liturgia implica una reflexión constante sobre la relación entre palabra, música y experiencia espiritual (Burkholder et al., 2019).

La revisión de estos referentes permite observar que la composición de música para la misa ha estado históricamente orientada por la búsqueda de una correspondencia entre el contenido del texto litúrgico y los recursos musicales utilizados para expresarlo. Aspectos como la claridad de la palabra, el tratamiento de la textura, el uso de la armonía, la escritura vocal, la tonalidad y la instrumentación han sido empleados por distintos compositores para construir discursos musicales acordes con el carácter propio de cada momento de la celebración, evidenciando la estrecha relación que existe entre la función litúrgica y la expresión musical

2.3 La voz barítono en el repertorio sacro

La voz barítono corresponde al registro vocal masculino intermedio entre el tenor y el bajo. Se caracteriza por poseer un timbre cálido, oscuro y solemne, cualidades que le han permitido ocupar un lugar importante dentro de la música académica occidental. Según Ovando Linares (2004), el barítono presenta una sonoridad más grave y aterciopelada que la del tenor. El término barítono proviene del griego *barýtonos*, que significa “sonido pesado”, y su uso comenzó a consolidarse progresivamente dentro de la práctica vocal europea.

A lo largo de su desarrollo surgieron diferentes clasificaciones, entre ellas el barítono lírico, dramático, noble y bajo-barítono, cada una con características tímbricas particulares. Gracias a su posición intermedia dentro de las voces masculinas, el barítono puede desenvolverse tanto en zonas graves como en sectores más agudos de la tesitura, combinando profundidad sonora con

flexibilidad melódica. Esta característica le permite abordar repertorios de diferentes exigencias expresivas sin perder claridad en la emisión del texto.

Dentro del repertorio sacro, estas cualidades resultan especialmente relevantes debido a la relación existente entre la música y el contenido de los textos litúrgicos. Las notas graves pueden aportar un carácter de solemnidad y recogimiento, mientras que los registros medios y más agudos favorecen una mayor amplitud melódica y expresiva. De esta manera, la voz barítono ofrece recursos que le permiten adaptarse a los diferentes momentos presentes dentro de la celebración eucarística, respondiendo a las necesidades musicales y expresivas propias de cada uno de ellos.

2.4 Las cuerdas en la música sacra

Los instrumentos de cuerda han ocupado un lugar importante dentro de la tradición musical occidental y constituyen la base de gran parte de las agrupaciones orquestales. Este grupo está conformado principalmente por violines, violas, violonchelos y contrabajos, instrumentos que abarcan diferentes registros sonoros y que permiten construir una amplia variedad de combinaciones musicales (Adler, 2016).

Dentro de la música sacra, las cuerdas se han utilizado frecuentemente debido a su capacidad para acompañar la voz y contribuir a la construcción del discurso musical. A diferencia de otros grupos instrumentales, pueden sostener notas prolongadas, desarrollar melodías de acompañamiento o asumir material temático propio, participando activamente en la organización y desarrollo de la obra. Esta versatilidad ha favorecido su presencia constante en repertorios religiosos de distintas épocas (Burkholder et al., 2019).

En el formato de orquesta de cámara, las cuerdas permiten construir diferentes ambientes sonoros mediante la combinación de sus registros graves, medios y agudos. Asimismo, facilitan el equilibrio con la voz solista y ofrecen diversas posibilidades de acompañamiento e interacción musical. Estas características las convierten en un recurso adecuado para propuestas desarrolladas en contextos litúrgicos, donde la relación entre el texto cantado y el acompañamiento instrumental desempeña un papel fundamental.

2.5 Estructura litúrgica de la misa

La misa católica se estructura en distintos momentos litúrgicos en los cuales la música cumple funciones específicas relacionadas con la oración, la contemplación y la participación de la comunidad. Para el presente proyecto se tuvieron en cuenta principalmente aquellos espacios donde la intervención musical posee una función significativa dentro de la celebración.

Ritos iniciales: corresponden al momento de apertura de la misa e incluyen el canto de entrada, el saludo inicial y el acto penitencial. Durante esta sección, la música tiene la función de reunir a la comunidad y prepararla espiritualmente para la celebración. Dentro de este rito también pueden incluirse el Kyrie eleison y el himno del Gloria, dependiendo del tiempo litúrgico.

Liturgia de la Palabra: en esta parte se realizan las lecturas bíblicas, el salmo responsorial y la proclamación del Evangelio. Musicalmente, uno de los momentos más importantes es el Aleluya, canto de carácter solemne y festivo que prepara a la asamblea para la lectura del Evangelio.

Liturgia eucarística: durante esta sección se presentan las ofrendas del pan y del vino y posteriormente tiene lugar la consagración. En el ofertorio, la música acompaña el acto de

preparación y reflexión de la comunidad. Más adelante, durante el rito de comunión, el canto adquiere un carácter contemplativo y de agradecimiento.

Ritos de conclusión: corresponden al cierre de la celebración litúrgica. Generalmente se interpreta un canto final de carácter solemne o esperanzador mientras la comunidad se retira del templo.

La comprensión de estos momentos litúrgicos permite identificar las funciones que la música desempeña dentro de la celebración eucarística y constituye un referente para el desarrollo de propuestas musicales destinadas a este contexto.

3. Metodología

3.1 Análisis y arreglos de las piezas que conforman el recital

3.1.1 Nella fantasia - ennio morricone

Acerca de la obra:

Nella Fantasia es una obra del compositor Italiano Ennio Morricone basado en el tema Gabriel's Oboe de la película "la misión" Esta obra es muy popular entre cantantes clásicos, fue lanzada en 1998. La letra de la canción muestra un mundo fantástico en el cual todos viven en paz y honestidad, un mundo brillante con almas libres. (Jos Van Gaffen, 2010)

Análisis formal:

La obra Nella Fantasia es una obra contemporánea la cual pertenece a la banda sonora de una película llamada la misión, sin embargo, ha sido tomada como obra de culto y obra interpretativa entre cantantes clásicos por su carácter vocal, esta obra tiene una forma ternaria, o sea; A-B-A ,cabe aclarar que la obra a analizar no es la original sino un arreglo de Audrey Snyder, este es un arreglo más coral con colores musicales más reducidos y primitivos, conservando las cuerdas pero con pequeñas variantes.

La obra inicia con una introducción de cuerdas incluyendo una característica arpa dando color al motivo principal, el cuál es negra con puntillo, dos semicorcheas, negra con puntillo y dos semicorcheas.

Figura 1.

Introducción de cuerdas



Esta introducción tiene una duración de 5 compases, después de esto viene el canto, que; en este arreglo, es hecho por una soprano, el motivo principal de la melodía del canto, el cual será el mismo en toda la obra está conformado por: una semi frase de dos compases y una semi frase de dos compases y mitad del siguiente compás, lo que da en total, una frase de 4 compases y medio. La célula rítmica la cuál es una unidad mínima de agrupación que no es un motivo completo sino forma parte de la construcción del motivo, lo podemos ver desde el inicio del mismo, el cuál es

una anacrusa más tresillos de corchea, esta será la célula rítmica más característica del motivo y lo podemos ver desde el principio de la entrada del cantante hasta el final de la obra.

Figura 2.

Célula rítmica



El motivo es una unidad mínima de fraseo con sentido musical, y podemos ver 3 motivos principales durante toda la obra, los cuales son:

- 1) Corchea seguido de tresillos de corchea.

Figura 3.

Corchea seguido de tresillos de corchea



- 2) Corchea seguido de cuatro corcheas más una negra con puntillo, siguiente de esto mismo motivo, pero con variantes en semicorcheas.

Figura 4.

Corchea seguido de cuatro corcheas más una negra con puntillo



3) Por último, una un ante compás de tres corcheas, saltillo y seguido de esto, notas largas.

Figura 5.

Compás de tres corcheas, saltillo y seguido de esto, notas largas



Como se dijo anteriormente, la obra está escrita en forma ternaria, el cuál es: A-B-A

La parte A de la obra está en LAb mayor, dentro de esta armonía la obra se mueve de manera constante entre el primer grado (Ab) quinto grado (EB) y cuarto grado (Db), no hay mucho préstamo modal ni está muy adornada, el único acorde extraño está en el compás 18, que en vez de hacer tercer grado menor (Cm) como sería normal, hace un tercer grado mayor (CM) para caer a sexto grado (Fm) se podría decir que este acorde está de paso como dominante secundaria para caer a este cuarto grado de la tonalidad y el último acorde que vemos es en el final de la parte A, pues en este último compás (22) hay un G7 para caer a un cambio de tonalidad el cual da inicio a la parte B. La parte A posee dos periodos dentro de ella, el primer periodo el cuál es un antecedente, va desde el compás en el que inicia el cantante (compás 6) hasta la primera mitad del

compas 13, luego se hace una anacrusa y cae directamente al segundo periodo de esta primera parte el cual tiene 8 compases, este segundo periodo se podría considerar un periodo paralelo consecuente pues no posee las características similares para decir que es igual al primer periodo ni tampoco características que se consideren una respuesta y cambia por completo el motivo que se presentó desde el compás 6. La parte A va desde el compás 6 hasta el compás 22.

La parte B de la obra es un cambio de tonalidad sin embargo no es un cambio muy brusco en el motivo, se sigue manteniendo el motivo pero con ligeros matices, por ejemplo, ya no es la voz principal quien hace el motivo sino es un tenor junto con el barítono, posee también dos periodos, que no son tan largos como la parte A, el primer periodo consta de 7 compases más la mitad del siguiente, y el segundo periodo consta de 6 compases, la segunda sección si tiene un motivo bastante distinto, pues es muy poca la célula rítmica del tresillo con la anacrusa y se vuelve un periodo con notas largas, la parte B de la obra tampoco tiene muchos cambios armónicos dentro de esta tonalidad, pues se mueve en primer grado (C) quinto grado (G) y cuarto grado (F), esta parte B termina en el compás 36, ya para el compás 37 vuelve a su tonalidad original dando paso a la ree exposición de A, cabe aclarar que el cambio de tonalidad se da manera abrupta y sin tener un acorde de cambio para la tonalidad. La parte B va desde el compás 23 hasta el compás 36.

La tercera parte de la obra es una ree exposición de A junto con un final, es exactamente lo mismo que A, no tiene cambios armónicos ni cambios en sus motivos melódicos, lo único diferente es que aquí el motivo que se utilizó para hacer la introducción de la obra, está siendo usado como una melodía secundaria para acompañar la melodía principal, esta ree exposición consta de 2 periodos, el primer periodo es la ree exposición y la segunda sección es la que nos lleva al final, el cuál acaba en Ab. La ree exposición de A va desde el compás hasta el final el cual es el compás 53.

Arreglo y Adaptación:

La obra fue seleccionada para el momento de entrada de la celebración eucarística debido a su carácter contemplativo, la amplitud de su línea melódica y la atmósfera solemne que genera su acompañamiento instrumental. Su desarrollo progresivo favorece un ambiente de preparación espiritual y recogimiento, adecuado para el inicio de la misa y para el encuentro de la comunidad con Dios. Estas características permitieron establecer una relación coherente entre el lenguaje musical de la obra y la función litúrgica propia de los ritos iniciales.

El trabajo realizado sobre esta obra partió del análisis del arreglo coral de Audrey Snyder y de la composición original de Ennio Morricone. A partir de dicho análisis se desarrolló una adaptación textual orientada al contexto litúrgico y posteriormente un arreglo para barítono y orquesta de cámara, conservando los principales elementos melódicos y armónicos de la obra.

La tonalidad de la obra se mantiene exactamente en la misma, pues la melodía principal facilita la tesitura del cantante el cuál interpretará esta pieza.

En las cuerdas, se hizo pequeños cambios, sobre todo cambios de figuras musicales, pues a las cuerdas se le hizo la guía del arreglo basándose más que todo en el acompañamiento del piano.

El violín 1 haciendo la línea de acompañamiento más aguda y melodía de introducción, también; en la parte B de la obra, el papel protagónico que tiene el tenor, se le transcribió al violín, y, por último, algunas melodías que acompañan a la melodía original del cantante, son hechas también por el violín 1.

Melodía introductoria:

Figura 6.

Melodía introductoria



Acompañamiento armónico:

Figura 7.

Acompañamiento armónico



Melodía principal parte B:

Figura 8.

Melodía principal parte B



Acompañamiento melódico de la melodía principal:

Figura 9.

Acompañamiento melódico de la melodía principal



El violín 2 tiene la línea melódica semi aguda, en algunas ocasiones cruza líneas melódicas con el violín 1 y en la parte B, el violín 2 pasa a ser la línea más aguda mientras el violín 1 está haciendo melodía principal, también el violín es el elemento armónico el cual hace figuras musicales ya sea para entrar a otros acordes o salir de un acorde y entrar a otro.

Líneas melódicas junto con el violín 1:

Figura 10.

Líneas melódicas junto con el violín 1



Movimiento armónico para salir o entrar:

Figura 11.

Movimiento armónico para salir o entrar



Acompañamiento armónico del violín 2:

Figura 12.

Acompañamiento armónico del violín 2



La viola 1 hace la nota baja del acorde, pero no la más grave, en algunos compases a la viola 1 se le agregaron notas de la voz tenor para rellenar armónicamente, y también en las 3 diferentes secciones de la obra, la viola 1 hace la octava por debajo del violín 1.

Movimiento armónico de la viola y sus líneas de tenor:

Figura 13.

Movimiento armónico de la viola y sus líneas de tenor



La viola 2 hace prácticamente lo mismo que la línea del bajo, pero una octava más arriba, en la parte B de la obra la viola 2 suple a la viola 1 armónicamente, sin embargo; durante toda la obra, mantiene haciendo la octava por encima de lo que lleva la línea del bajo.

Línea armónica de la viola 2:

Figura 14.

Línea armónica de la viola 2



Y ya para la línea del bajo, el cual la hace el violonchelo, se le hizo exactamente la misma línea que llevaba el piano en el bajo de la obra de Audrey Snyder sin cambios.

Línea armónica del violonchelo:

Figura 15.

Línea armónica del violonchelo



En cuanto al texto, el trabajo realizado no consistió en una traducción de la letra original al español. Se elaboró una nueva letra concebida específicamente para el momento de entrada de la celebración eucarística, tomando como eje temático el encuentro con Dios, la acción del Espíritu Santo y la disposición espiritual de la comunidad al inicio de la misa. De esta manera, la obra conserva su identidad musical original, pero adquiere una nueva función litúrgica acorde con los propósitos de la presente propuesta artística.

3.1.2 Lascia ch'io pianga - george frideric handel

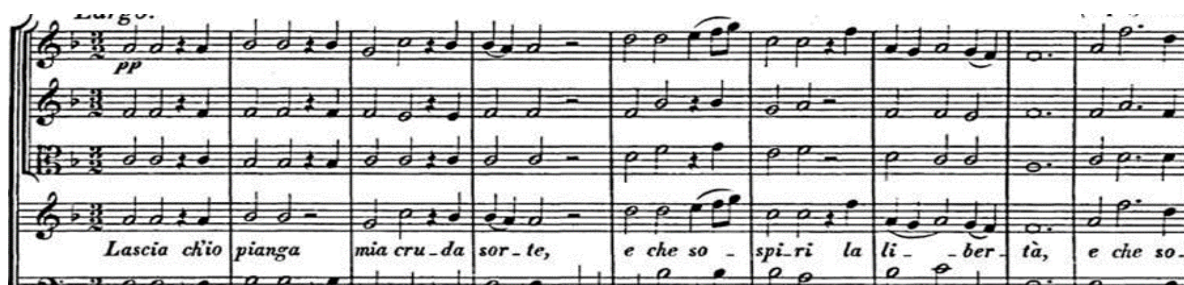
Lascia ch'io pianga es un aria de la ópera Rinaldo del compositor George Frideric Handel, una de las óperas más famosas del periodo barroco, esta aria trata de expresar el cómo se siente Almirena (personaje de la ópera) la cual está prisionera y alejada de su querido esposo, expresando un sentimiento de aceptación a su sufrimiento, pero anhelando recuperar su libertad, esto lo podemos ver explícito en el texto original de esta aria. “Lascia ch'io pianga mia cruda sorte E che sospiri la libertà” el cual traducido dice “deja que lllore por mi cruel destino y que suspire por mi libertad” (El blog del lenguaje musical, 2014).

Análisis Formal: El aria *Lascia ch'io pianga* pertenece al acto segundo de la ópera *Rinaldo*, exactamente la podemos encontrar en la escena IV de este segundo acto, es una obra del periodo barroco, compuesta en el año 1711, la obra a analizar es la partitura original del Aria del compositor Handel, una característica bastante curiosa es que esta obra no solo ha sido interpretada por sopranos, sino también se ha interpretado por barítonos, tenores y mezo sopranos, es un aria de culto y usada en contextos escolásticos para cantantes líricos. Esta Aria posee la forma da capo, una forma muy utilizada en el barroco, el cual tiene la forma A-B-A, es una forma en la cual el aria tiene una parte A que es la principal, luego una parte B con una indicación de da capo y fin.

La obra inicia con las cuerdas haciendo la melodía principal como introducción, la cual tiene una duración de 8 compases con blancas y negras como figuras principales, cabe recordar que la medida de esta aria es de 3/2 la cual indica que son 3 blancas por compás, después de esto viene el canto, que; en esta aria es hecho por una soprano, el motivo principal de la melodía del canto, el cual será el mismo en toda la obra está conformado por: una semi frase de cuatro compases y otra semi frase de 4 compases, dando en total una frase completa de 8 compases, la célula rítmica característica que forma parte del motivo es la blanca y la negra, el motivo completo siempre serán dos blancas, un silencio de negra y una negra.

Figura 16.

Compas 9 – 17 entrada voz



La obra completa está en Fa mayor con algunos cambios armónicos de los cuales hablaremos a continuación, como ya dijimos antes, esta aria tiene forma da capo A-B-A, la parte A consta de dos periodos, el primer periodo de la parte A son los primeros 8 compases de la melodía completa, esta primer periodo está escrito en Fa mayor, los primeros 4 compases son la melodía principal, y los siguientes 4 son la misma melodía pero con unas pequeñas variaciones melódicas, como por ejemplo; no terminar el compás con negra sino con corcheas y más movimiento interválico.

Figura 17.

Melodía voz



Toda esta primer periodo se mueve entre los grados principales de FM, los cuales diré en el orden en el que se van presentando en la partitura: primer grado (F) quinto dominante (C7) primer grado (F) cuarto grado (Bb) quinto dominante (C7) y primer grado (F) y esta es la estructura armónica que se maneja en esos primeros 8 compases de melodía, es importante mencionar que el compositor en algunos compases no utiliza un acorde sino forma un acorde por intervalos de quinta, no hay una medianta que defina el acorde sin embargo si podemos ver quintas en el compás.

El segundo periodo de la obra tiene un acorde peculiar y es el segundo grado mayor, que en lo que respecta las técnicas de los grados de una escala mayor, el segundo grado debería ser menor, sin embargo en este caso es mayor, y el orden es así: primer grado (F) luego segundo grado mayor (G) uno creería que este segundo grado actuaría como una dominante secundaria hacia el

quinto grado, sin embargo vuelve a caer el primer grado (F) después viene nuevamente el segundo grado mayor (G) y ahí sí cae al quinto grado (C), después de esta pequeña variante se vuelve a repetir el mismo motivo del principio pero dos veces, o sea la melodía de 8 compases se toca 2 veces para llegar al fine. Después del fine viene la parte B de la obra, la cual aún mantiene la célula rítmica de blancas y negras, pero con un par de cambios, pues se vuelve una sección con más tensión, menos estabilidad que A y más movimiento armónico, pues durante la parte B se puede deducir que pasa a la relativa menor armónica de Fa mayor, o sea, re menor, podemos encontrar la siguiente secuencia armónica: primer grado menor (Dm) cuarto grado menor (Gm) séptimo grado mayor (C) y tercer grado mayor (FM). Es una sección de 12 compases en total, con un indicativo al final de volver a da capo para caer fine, está hecha de la siguiente manera: dos semi frases de 4 compases y una melodía de 8 compases, después sigue secuencia de 4 compases para caer a la indicación.

Figura 18.

Sección final a Da capo



Ya para terminar y como dato interesante, por regla general del barroco, al repetir la sección melódica principal, que es A, la soprano debía improvisar o mover mucho más la melodía, es algo no escrito pero que en aquella época se sobre entendía.

Arregló y Adaptación:

La obra fue seleccionada para el acto penitencial de la eucaristía debido a su carácter introspectivo, la serenidad de su línea melódica y el sentido de súplica presente en su discurso musical. Estas características favorecen la reflexión y el reconocimiento de la propia fragilidad humana, elementos fundamentales dentro del rito penitencial.

Para la elaboración de esta propuesta se empleó una metodología de análisis, adaptación y arreglo musical. Inicialmente se realizó un análisis formal, melódico y armónico del aria original *Lascia ch'io pianga* de Georg Friedrich Handel, con el propósito de identificar los elementos musicales susceptibles de ser conservados dentro de la nueva propuesta litúrgica. Posteriormente se desarrolló un proceso de adaptación textual, reemplazando completamente el texto original por las invocaciones propias del acto penitencial de la misa ("Señor, ten piedad", "Cristo, ten piedad" y "Señor, ten piedad"), manteniendo la relación entre prosodia y línea melódica. Finalmente, se realizó el arreglo para barítono y orquesta de cámara, efectuando ajustes de tonalidad, estructura e instrumentación con el fin de adecuar la obra al contexto litúrgico y a las necesidades interpretativas de la propuesta.

La armonía es lo primero que se puede analizar en este arreglo, pues en la versión original la partitura está en fa mayor, sin embargo, en este arreglo, por fines prácticos para el cantante, está en re mayor.

Los movimientos armónicos de la obra se mantuvieron iguales que en la original solo que en una tonalidad distinta, también se le quito la parte B de la obra original, dejando solo el motivo principal de manera repetitiva, siendo así, una obra con solo una parte A, pero con dos periodos al igual que el tema original, también se le cambió la medida, pues la medida original está en 3/3 y para fines prácticos en el arreglo se escribió a 4/4.

Figura 19.*Introducción entrada orquesta*

Al igual que en la obra, en el arreglo son las cuerdas quien hacen una introducción de la melodía principal, dando entrada al tema principal que se presentará durante toda la obra. En esta parte introductoria es el violín 1 quien lleva la melodía principal, mientras que armónicamente lo acompañan las demás cuerdas, las cuales son, el violín 2, la viola 1, la viola 2, y el violonchelo, cada uno con su respectiva voz dependiendo de la armonía.

Una vez terminada esta sección introductoria entra el canto, el cual es acompañado armónicamente por los instrumentos ya mencionados, esta primera parte del canto la cual va desde el compás 16 hasta el compás 24, tiene la característica de que las cuerdas van haciendo acompañamiento sin chocar melódicamente con la melodía principal.

Figura 20.*Entrada voz barítono*

Sin embargo, cuando se repite por segunda vez el tema principal, que va desde el compás 25 al compás 35, se optó por que las cuerdas hicieran exactamente el mismo movimiento melódico que la voz, esto con la intención de darle un aire más lleno y coral, cada cuerda en su línea armónica, pero con las mismas figuras rítmicas que la melodía principal.

Figura 21.

Compases 25 al 35 repetición sección A

The musical score for measures 25 to 35, labeled as the repetition of section A. The score is written for a vocal part (Vo.) and a string ensemble (Vln., Vln. 2, Vla., Vla. 2, Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal part begins with a rest in measure 25, followed by a melody in measure 26. The string parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for the strings and a single staff for the voice.

Al igual que en el tema original, hay un periodo de la parte A que cambia su modo, pues este segundo periodo pasa a la relativa menor del tono original, en este caso es Bm, el cual inicia en el compás 37, en esta sección se hizo exactamente el mismo efecto que en el del anterior periodo, ósea; las cuerdas acompañando armónicamente a la melodía sin interferir en la célula rítmica de la melodía principal, esta sección melódica va desde el compás 37 hasta el compás 45.

Figura 22.*Compas 37 al 45*

Figure 22 shows a musical score for measures 37 to 45. The score is written for five staves: Voice (Vo.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), and Viola 2 (Vla. 2). The key signature is F#m (F# minor) for measures 37-40 and D major for measures 41-45. The vocal line (Vo.) features a melodic phrase that is repeated in the string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla. 1, Vla. 2) in a lower register, creating a coral effect. The string parts are marked with 'F#m' and 'D' above the staves, indicating the key changes.

Cuando se repite esta sección melódica en modalidad menor, las cuerdas hacen exactamente el mismo movimiento melódico que la melodía principal pero cada una en su línea armónica, con la intención de rellenar más la melodía y con un efecto coral, esta segunda parte de ese tema va desde el compás 46 hasta el compás 54.

Figura 23.*Repetición sección B*

Figure 23 shows a musical score for the repetition of section B, measures 46 to 54. The score is written for five staves: Voice (Vo.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), and Viola 2 (Vla. 2). The key signature is F#m (F# minor). The vocal line (Vo.) features a melodic phrase that is repeated in the string parts (Vln. 1, Vln. 2, Vla. 1, Vla. 2) in a lower register, creating a coral effect. The string parts are marked with 'F#m' above the staves, indicating the key.

Una vez terminada esta sección, se toma la tonalidad mayor para volver a hacer el tema principal y llegar al final de la obra, cabe recalcar que cuando se vuelve a repetir el tema después de esta sección en menor, no tiene una segunda repetición melódica como sí la tiene la aria original,

por el contrario, tiene el tema principal que se vuelve a mostrar una vez más, pero con la sección de cuerdas acompañando no solo armónicamente, sino imitando la célula rítmica, esto, con el fin de que suene mucho más lleno y más coral, esta última parte empieza desde el compás 55 y termina en el compás 66, el cual ya es final de la obra.

Figura 24.

Sección final



3.1.3 Canta aleluya al señor – cantemos al dios de la vida

La obra aleluya al señor pertenece a la quinta edición de un libro con canciones litúrgicas llamado “cantemos al Dios de la Vida” es un libro que recopila los cantos religiosos populares de América Latina, un libro elaborado por el P. Serguio Grupo. Es libro que contiene un total de 786 cantos, son cantos con letra ubicados cada uno de manera organizada a la misa, no tienen una partitura como tal sino solo acordes, cada quién le da una libre interpretación al canto. Instituto de la Consolata para Misiones (2000, septiembre).

Análisis Formal: Como se dijo anteriormente, este canto no tiene una partitura original, simplemente es un texto del canto más los acordes cifrados, esto con la intención de acompañar el

canto ya sea en el piano o en la guitarra, por lo que la melodía principal es una melodía pasada de voz a voz, no hay una sola versión “original” puesto que cada interprete la canta a su forma, se podría decir que son cantos que se aprenden de manera oral u a pura memoria auditiva-melódica.

La obra canta aleluya al señor pertenece al canto número 311 del libro y se encuentra en tonalidad de Rem, el canto inicia en Rem sin embargo cambia de manera abrupta a su relativa mayor (Fa) y luego vuelve a caer a tonalidad menor, este canto se puede repetir cuantas veces sea necesaria, no tiene un fin como tal, sino que el fin lo da el momento de la misa.

Figura 25.

Canto 311- cantemos al Dios de la vida

311 CANTA ALELUYA AL SEÑOR

Rem Do Rem
Canta Aleluya al Señor,
Fa Do Fa
canta Aleluya al Señor.
Sib Lam
canta Aleluya
Sib Fa
canta Aleluya
Rem Do Rem
Canta Aleluya al Señor.

Arreglo y Adaptación: La obra fue seleccionada para el momento del Aleluya debido a que corresponde específicamente a uno de los cantos propios de la proclamación del Evangelio dentro de la liturgia católica. Su carácter alegre, participativo y de aclamación responde a la función litúrgica de preparar a la asamblea para la escucha de la Palabra de Dios.

Al no existir una partitura oficial de referencia, el arreglo se construyó a partir de la versión melódica utilizada habitualmente dentro de la práctica litúrgica católica. A partir de esta versión se realizó un proceso de organización melódica, armónica e instrumental que permitió

adaptar el canto al formato para barítono y orquesta de cámara, conservando tanto el texto original como la función litúrgica para la cual fue concebido.

La obra originalmente se encuentra en Re menor; sin embargo, para esta propuesta fue trasladada a Do sostenido menor con el propósito de adecuarla a la tesitura del barítono. A pesar del cambio tonal, se conservaron las relaciones armónicas y el recorrido funcional presentes en la versión utilizada como referencia.

Desde el punto de vista estilístico, el arreglo buscó alejarse de sonoridades asociadas a formatos populares contemporáneos y aproximarse a una estética más cercana a la tradición de la música sacra para voces e instrumentos acústicos. Esta decisión responde al interés de fortalecer el carácter solemne de la celebración y generar una mayor unidad estética con el resto de las obras que conforman la eucaristía musicalizada.

La obra inicia con una introducción del violín haciendo la melodía principal, mientras que el resto del quinteto de cuerdas va haciendo el acompañamiento armónico, la melodía se copia de cuerdas en cuerdas, o sea, el violín 1 inicia haciendo la melodía la cuál consta de 2 compases y después esa melodía se la pasa al violín 2 y a la viola 1, esto con la intención de que tenga un efecto coral.

Figura 26.

introducción entrada de cuerdas

The musical score for the introduction of strings is written for five parts: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, and Contrabajo (Cello). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. In the first measure, Violín 1 plays a half note D4, followed by a half note E4 in the second measure. In the third measure, Violín 2 plays a half note D4, and in the fourth measure, Viola 1 plays a half note D4. The other parts (Violín 2, Viola 2, and Contrabajo) play whole notes in the first two measures and half notes in the last two measures, following the same melodic line as the Violín 1.

Esta primera sección de introducción de la melodía tiene una duración de 9 compases, una vez terminado estos 9 compases entra la voz cantando, la letra de la canción se mantiene exactamente igual que a la del libro “canta aleluya al señor” la melodía consta de 6 compases en total sin embargo estos 6 compases se dividieron en las semi frases de 3 compases que posee la melodía, la primera semi frase es cantada y acompañada armónicamente por las cuerdas, una vez cantada el violín responde con esta misma semi frase en los mismo 3 compases, después viene la otra mitad de la frase completa, la otra semi frase faltante, nuevamente cantada por el cantante y una vez terminada esta última semi frase, vuelve el violín a responder exactamente con la misma célula melódica, prácticamente cada semi frase de la frase completa tiene una respuesta melódica exactamente igual por el violín 1. En la siguiente imagen podemos ver como en el compás 10 la semi frase de 3 compases de la melodía, y en el compás 14 la contesta del violín 1 exactamente con la misma célula rítmica.

Figura 27.

compas 9 al 19 entrada voz sección A

The musical score for Figure 27 consists of two systems. The first system covers measures 9 to 12. The vocal part (Vo.) enters in measure 9 with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4. The violin part (Vln. 1) provides harmonic support with half notes: G3, B2, D3, F#2, G3, B2, D3. The second system covers measures 13 to 19. The vocal part continues the melody with quarter notes: D4, C#4, B3, A3, G3, F#3, E3. The violin part responds with a similar melody of quarter notes: G3, A3, B3, A3, G3, F#3, E3. Dynamics include *mf* for the vocal melody and *mp* for the violin accompaniment.

Una vez terminada esta sección de respuesta por parte del violín, en el compás 21 las cuerdas vuelven a retomar la misma melodía de la introducción como intermedio de la obra, y ya

en el compás 29 la voz vuelve a tomar el papel protagonista, en esta segunda parte del canto ya el violín no responde de manera imitativa, pues se viene un cambio en la obra el cual ocurre en el compás 36, es un cambio melódico y armónico, esta sección tiene una duración de solo 7 compases, los movimientos armónicos son A-G#m-A-E, notese que aquí la partitura cambia a la tonalidad mayor la cual es Mi mayor, una vez hecha esta sección de 7 compases la partitura vuelve nuevamente a tonalidad menor.

Figura 28.

Cambio a tonalidad mayor

36

Vo. *f*
Can ta le lu ya can ta le lu ya

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. 1 *mf*

Vla. 2 *mf*

Vc. *mf*

Una vez terminada esta sección, la partitura va hacia el final, retomando el tema principal por la voz, haciendo un rit en los últimos 2 compases y terminando en calderón, esto mientras las cuerdas acompañan armónicamente este final.

Figura 29.*Retorno a la primera parte y final de la obra*

The musical score for Figure 29 consists of a baritone part and an orchestral arrangement. The baritone part is written on a single staff with lyrics underneath: 'can', 'ta', 'le', 'lu', 'ya', 'al', 'se', 'ñor'. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) at the beginning and *Rit.* (ritardando) for the latter half. The orchestral part is arranged in five staves, each starting with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and a final double bar line with repeat dots.

3.1.4 Yo soy el camino firme - lorenzo Gonzales

Esta obra sacra es una obra compuesta por el sacerdote argentino Lorenzo Gonzales y con la letra elaborada con la ayuda de la catequista Betty Aguilera, el cual la letra es una adaptación casi textual de pasajes bíblicos. (González & Aguilera, 2020)

Análisis Formal

Esta obra es una obra sacra contemporánea muy bien compuesta y bien pensada, la cual se analizará de forma formal a continuación, esta obra consta de estrofa y estribillo, tiene en total de 5 estrofas a las que seguidamente viene el estribillo.

La obra consta con una introducción hecha por el órgano la cual tiene una duración de 8 compases, esta introducción es prácticamente la melodía principal de la obra, solo que, con la característica de tener la melodía principal acompañada por un contrapunto imitativo por debajo de la misma, en el compás 7 y 8 entra la guitarra acompañando los acordes para posteriormente solo quedar la guitarra y la voz.

Figura 30.*Línea introductoria órgano*

Este motivo hecho por el órgano, es el motivo principal que veremos prácticamente en toda la obra, la frase completa tiene una duración de 4 compases, la célula rítmica que prevalecerá sobre el motivo siempre será una corchea de ante compás, o sea; la melodía siempre entrará con una anacrusa. Este mismo motivo de 4 compases está en toda la obra, tanto en la estrofa como en el estribillo, lo único distinto es que varía un poco la célula rítmica sin embargo no es demasiado el cambio.

Figura 31.*Motivo melodico*

La tonalidad de la obra está en tonalidad menor, para ser más exacto está en Bm, los grados por los que se mueve la obra varía dependiendo si es estrofa u estribillo, el orden de los grados durante las estrofas son: Bm (i) - Em(iv) - Vm(i) - Em(iv) - Bm(i) - F#7(V7) - Bm(i) - A7(VII7) - D(III) - G(VI) - D(II) - Em(iv) - Bm(i) - G(IV) - F#7 (V7), esta es la progresión armónica

durante las estrofas, mientras que para la estrofa las progresiones armónicas son: Bm(i) – B7(I7) – Em(iv) – A(VII) – D(III) – G(VI) – Em(iv) – F#(V) – Bm(i).

Esta obra se podría pensar como un tipo de rondó, pues es como popularmente están compuestas las canciones y obras en el siglo XIX, y esta obra sacra contemporánea no es la excepción, pues siempre es una estrofa y después el estribillo.

La primera estrofa es cantada por la voz del Tenor Solista, que inicia en el compás 9 y termina en el compás 16, durante esta primera estrofa el cantante es acompañado por la guitarra la cual va arpegiando la progresión armónica, ya para el compás 17 inicia el estribillo de la canción, el cual también sigue siendo interpretado por el tenor solista, solo que a este primero coro se le suma el órgano para acabar en el compás 24. En la siguiente imagen podemos ver el tenor haciendo la primera estrofa acompañado por la guitarra.

Figura 32.

Primera estrofa voz y guitarra

The musical score for the first stanza shows the Tenor Soloist (T.S.) and Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) parts. The T.S. part begins at measure 8 with the lyrics 'mi. Ten - drán la luz de la vi - da por la Pa - la - bra que les di. Yo'. The Ac.Gtr. part starts at measure 12 and continues through measure 16, providing harmonic support with arpeggiated chords.

En el compás 26 viene la segunda estrofa la cual ahora es cantada por la voz de la soprano acompañada por la guitarra y ahora sumado el órgano, esta segunda estrofa va hasta el compás 33, ya en el compás 34 inicia nuevamente el estribillo de la canción, pero con un ligero cambio tímbrico, pues durante el estribillo cantado por la soprano, la acompaña una tercera por debajo la

voz del Alto. Ambas voces acaban este estribillo en el compás 41. En la siguiente imagen podemos ver la voz de la soprano y del alto cantando el estribillo acompañado por la guitarra y el órgano.

Figura 33.

Compas 34 al 38 armonía voces soprano y alto

The musical score for Figure 33 shows measures 34 to 38. The Soprano (A) and Alto (T) parts sing the melody with the lyrics: "Mi lle - ga - rán al Pa - dre y el San - to Es - pi - ri - tu ten - drán." The Tenor Solista (B) and Tenor Solista (T.S.) parts are silent. The Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Organ (Org.) provide harmonic accompaniment. The organ part starts at measure 38 with a "3.Yo" marking. The tenor solista part has a "mf" marking at measure 38.

La tercera estrofa de esta obra inicia en el compás 43, una característica de esta estrofa es que ya no es cantada por una sola voz, sino que ahora son dos voces, las cuales son la voz del alto y la voz del tenor solista, esta estrofa cantada por ambas voces va hasta el compás 50. En la siguiente imagen podemos ver ambas voces cantando la melodía a una distancia de una onceava por debajo del alto acompañadas por el órgano y la guitarra.

Figura 34.*Falta nombre*

Figure 34 shows a musical score for a vocal ensemble and orchestra. The parts are labeled A (Alto), T (Tenor), B (Baritone), T.S. (Tenor Soprano), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), and Org. (Organ). The lyrics are in Spanish. The organ part is marked with a dynamic of *mp* and the instruction "Timbre oscuro".

Lyrics: soy el Buen Pas - tor y por a - mor mi vi - da doy; yo quie - ro un só - lo re -

Después de esta estrofa viene el estribillo de la obra, sin embargo; pasa algo curioso esta tercera vez que se interpreta el estribillo y es que ahora todas las voces entran a cantar a excepción del tenor. Este estribillo inicia en el compás 51 y acaba en el 58, en la siguiente imagen podemos ver cómo se suman todas las voces a cantar el estribillo en su respectiva línea.

Figura 35.*Falta nombre*

Figure 35 shows a musical score for a vocal ensemble and orchestra. The parts are labeled A (Alto), T (Tenor), B (Baritone), T.S. (Tenor Soprano), Ac.Gtr. (Acoustic Guitar), and Org. (Organ). The lyrics are in Spanish. The organ part is marked with a dynamic of *mp* and the instruction "Timbre oscuro".

Lyrics: dad, por Mi lle - ga - rán al Pa - dre y el San - to Es - pí - ri - tu ten - drán.

Ya para el compás 58 el órgano vuelve a hacer el mismo motivo melódico que hizo en la introducción, teniendo una duración de 8 compases, ya en el compás 66 entra nuevamente el coro, pero con una variante armónica, y es que cambia de tonalidad de Bm a Dm.

En el compás 66 aparece la cuarta estrofa de la obra en tonalidad de Dm, pero con el mismo movimiento u círculo armónico que se presentó al inicio, aquí ya podemos ver mucho más relleno de voces en la obra, deduciendo que el compositor lo que busca es un crecimiento de dinámica y de armonía en la obra, pues esta cuarta estrofa es la primera que es cantada junto con todas las voces, (a excepción de la voz del tenor solista) más el órgano acompañando junto con la guitarra, lo podemos ver en la siguiente imagen.

Figura 36.

Compas 66 entrada formato coral

The musical score for Figure 36 shows the entrance of the choir in measure 66. The score is written for Soprano (A), Alto (T), Bass (B), Tenor Solista (T.S.), Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), and Organ (Org.). The lyrics are: "soy la Vid Ver - da - de - ra, mi Pa - dre Dios, el vi - ña - dor; pro -". The organ part is marked with a forte (f) dynamic. The guitar part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The choir parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is in D minor and 4/4 time.

Esta estrofa a gran escala tímbrica va hasta el compás 73, ya para el compás 74 viene nuevamente el estribillo, en este estribillo nuevamente las voces cantan juntas pero todavía sin sumarse el tenor solista, este estribillo va hasta el compás 81, ya en el compás 82 ocurre algo nuevo

y es que el tenor solista entra a cantar la quinta y última estrofa de la obra, entra totalmente solo sin otras voces, solo acompañado por el órgano y la guitarra, sin embargo; en el compás 86 entra nuevamente todas las voces a complementar la segunda parte de la estrofa, pero nuevamente el tenor solista no canta, ya para el compás 90 entra nuevamente el estribillo pero esta vez sí con todas las voces cantándolo, Soprano, Alto, Tenor, Barítono y Tenor solista, justo con el acompañamiento del órgano y la guitarra, este estribillo va hasta el compás 97.

Del compás 97 en adelante ocurre algo bastante particular y es que todas las voces empiezan a contar de forma coral, una tras de otra, siguiendo la línea melódica con el mismo canto hasta llegar al final el cuál acaba en el compás 117, donde todas las voces vuelven a estar al unísono para terminar la sección del canto, mientras tanto, el órgano junto con la guitarra da fin a la obra con un rit de 4 compases.

Figura 37.

Parte final con ritardando

The musical score for Figure 37 shows the final section of the work, marked with a *rit.* (ritardando). It features five staves: Soprano (A), Tenor (T), Bass (B), Tenor Solista (T.S.), and Acoustic Guitar (Ac. Gtr.). The vocal parts (A, T, B, T.S.) sing the lyrics: "Pa-dre y el San-to Es-pí-ri-tu ten-drán. mí lle-ga-rán al Pa-dre y Es-pí-ri-tu ten-drán." The Acoustic Guitar and Organ (Org.) provide accompaniment. The score is in G major and 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The organ part is in the right hand, and the guitar part is in the left hand. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Arreglo y Adaptación:

La obra fue seleccionada para el momento del ofertorio debido a que su texto está centrado en la figura de Cristo como camino, verdad y vida, mensaje que favorece la actitud de entrega y reflexión propia de este momento de la celebración. Musicalmente, su carácter sereno, la estabilidad de su discurso armónico y el predominio de una tonalidad menor contribuyen a generar una atmósfera de recogimiento adecuada para acompañar la presentación de las ofrendas.

Para la elaboración de esta propuesta se empleó una metodología de análisis, selección y arreglo musical. Inicialmente se realizó un análisis formal, melódico y armónico de la obra original con el fin de identificar los elementos más representativos del discurso musical. Posteriormente se seleccionaron aquellos fragmentos que mejor se ajustaban a la duración y función litúrgica del ofertorio, para finalmente desarrollar un arreglo para barítono y orquesta de cámara que conservara la esencia de la obra original dentro de un formato más breve y funcional.

La versión fue desarrollada en Re menor, tonalidad que favorece la tesitura del barítono y permite conservar el carácter introspectivo presente en la obra original. La elección de esta tonalidad también facilita el equilibrio sonoro entre la voz solista y el conjunto de cuerdas, permitiendo que el texto conserve claridad durante toda la interpretación.

Figura 38.

Armonía introductoria

The image displays a musical score for the introductory harmony, featuring five staves: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, and Violonchelo. The music is written in G minor (one flat) and 8/8 time. The Violín 1 staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Violín 2, Viola 1, and Viola 2 staves use a C-clef (soprano, alto, and tenor positions respectively). The Violonchelo staff uses a bass clef. The score consists of four measures. The first measure shows the Violín 1 playing a half note G4, followed by a half note F#4 in the second measure, and then a half note E4 in the third measure. The Violín 2 plays a half note G4 in the first measure, followed by a half note F#4 in the second measure, and then a half note E4 in the third measure. The Viola 1 and Viola 2 play a half note G4 in the first measure, followed by a half note F#4 in the second measure, and then a half note E4 in the third measure. The Violonchelo plays a half note G4 in the first measure, followed by a half note F#4 in the second measure, and then a half note E4 in the third measure. The fourth measure shows the Violín 1 playing a half note D5, followed by a half note C#5 in the second measure, and then a half note B4 in the third measure. The Violín 2 plays a half note D5 in the first measure, followed by a half note C#5 in the second measure, and then a half note B4 in the third measure. The Viola 1 and Viola 2 play a half note D5 in the first measure, followed by a half note C#5 in the second measure, and then a half note B4 in the third measure. The Violonchelo plays a half note D5 in the first measure, followed by a half note C#5 in the second measure, and then a half note B4 in the third measure. The score ends with a double bar line in the fourth measure.

Una vez culminado esta armonía introductoria, el violín 1 inicia el motivo melódico principal en el compás 5, mientras que el violín 2 va haciendo un acompañamiento arpegiado con dirección de quinta hacia a primera, y el resto de las cuerdas, acompañando estos dos motivos armónicamente.

Figura 39.

Entrada violín 1 con motivo melodico

The musical score for Figure 39 shows the entry of Violin 1 with a melodic motif. The score is written for five staves: Violín 1 (Vln. 1), Violín 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violín 1 staff begins with a melodic motif in the fifth measure, marked with a dynamic of *mf*. The Violín 2 staff provides an arpeggiated accompaniment with a direction of fifth to first. The Viola 1, Viola 2, and Vc. staves provide harmonic accompaniment for the two main motifs.

En esta propuesta se realizó una reducción estructural significativa respecto a la versión original. Mientras la obra de referencia presenta cinco estrofas y cinco estribillos, el arreglo conserva únicamente una estrofa y un estribillo repetido en dos ocasiones. Esta decisión respondió a la función litúrgica del ofertorio, momento que generalmente posee una duración limitada dentro de la celebración. De esta manera, se buscó mantener el mensaje central de la obra sin extender innecesariamente la intervención musical. Asimismo, se evitó incorporar cambios de tonalidad presentes en la versión original con el fin de conservar la unidad musical y favorecer la continuidad expresiva del arreglo.

Figura 40.*Primera estrofa*

17

Vo. soy la luz del mundo no hay tinieblas junta mi ten

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Una vez terminada esta primera estrofa sigue el estribillo, y al igual que la estrofa, el solista es quien mueve la melodía mientras que las cuerdas lo acompañan armónicamente. Este efecto de estrofa y coro se repite dos veces y ya luego cae al final de la obra, terminando en un acorde menor con calderón y el violín arpegiando de primera hasta la octava, como se ve a continuación

Figura 41.*Final de la obra*

21

Vo. mi llegaran al padre y el santos espiritu ten drán Yo

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Rit.

3.1.5 Ombra mai fu - georg friedrich handel

La obra *Ombra mai fu* es un aria que pertenece a la ópera *Serse* del compositor Friedrich Handel, es una ópera que se divide en tres actos, esta ópera se presentó por primera vez en Londres el 15 de abril de 1738, el aria "*Ombra mai fu*" es una de las melodías más conocidas de Handel. El aria se encuentra en el acto primo de la ópera, es la aria que abre la ópera prácticamente. (AcademiaLab, s. f.)

Análisis formal: La forma de la obra si bien puede ser ternaria, también de manera simple se puede decir que es una forma libre, es posible decir que tiene una sección A una sección B y un final.

La obra está en tonalidad de FM y posee una sección introductoria hecha por las cuerdas de 14 compases en total, estos 14 compases se dividen en semi frases de 7 compases, en donde el violín 1 por supuesto va haciendo la melodía principal, mientras que el violín 2 la viola y el bassi, van acompañando armónicamente este motivo introductorio. Esta sección de introducción de mueve en los siguientes grados: F(I) – Gm(ii) – C(V) – F(I). los 14 compases introductorios se mueven bajo esos grados hasta la entrada de la voz. El texto de esta aria lo que indica es que el rey persa Jerjes le canta al plátano de un árbol, mediante sus palabras expresa un gran amor y admiración hacia este plátano, por lo que la gente suele creer que en realidad este canto es una declaración de amor en la ópera, a pesar de no ser así.

Figura 42.*Sección introductoria de cuerdas*

The musical score for the introductory string section is written for five parts: Violino I., Violino II., Viola., SERSE., and Bassi. The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score shows a simple, rhythmic accompaniment with various dynamics like *p* (piano) and *f* (forte). The Bassi part has a 6/4 measure at the end of the first system.

En la imagen podemos ver que el acompañamiento, es algo bastante simple y muy rítmico, sin mucho detalle cambiante más que el armónico.

Ya en el compás 15 entra la voz, la cuál va haciendo un canto recitativo del aria mientras lo acompañan armónica las cuerdas, esta sección A de la obra se podría decir que está escrita en una semi frase de 6 compases y una de 8 compases, dando un total de 14 compases para toda una sola frase, dando así una frase bastante larga.

La primera semi frase la cual va del compás 15 al compás 20, se mueve por los grados comunes de la tonalidad en la que está la obra, los cuales son los siguientes. F(I) – F(I) – C(V) – Dm(vi) – F(I) – F(I) Dichos grados mencionados están organizados por compás de la obra, dando así un total de 6 compases en esta primera semi frase.

Figura 43.*Compas 21 semi frase*

La segunda semi frase comienza en el compás 21, aquí ya vemos mucho más movimiento armónico en la tonalidad, inclusive habiendo 3 acordes por compás, la armonía por la que se mueve la segunda semi frase es la siguiente: En el compás 21 tenemos 3 acordes por pulso, los cuales son los siguientes: Bb(IV) – Edis(vii) – F(I), del compás 22 al 24 el orden armónico es el siguiente: C(V) – E semi dis(vii) – F(V). El compás 25 tiene dos acordes en él, los cuales son: Gm7(ii7) – Am(iii). Y los últimos tres compases de la semi frase son: F(I) – Edis(vii) – F(I). Dando un total de 8 compases para esta última semi frase.

Figura 44.*Compas 18 al 26*

En el compás 29 de la obra ya se puede pensar como sección B de la misma, pues la melodía varia en cierto porcentaje notable y el acompañamiento también tiene mucho más movimiento armónico. Esta sección B se divide igualmente en dos semi frases, la primera semi frase consta de 10 compases y armónicamente se mueve por: El compás 29 consta de 3 acordes dentro del mismo, los cuales son Bb(IV) – C(V) – F(I). El compás 30 consta de: Gm(ii) – F(I). El compás 31 se sitúa en los siguientes: Edis(vii) – Dm(vi). El compás 32 y 33 tienen los siguientes acordes: C#dis(vdis) – Gm(ii), aquí se puede deducir fácilmente que ese C#dis viene de la relativa menor armónica de de FM el cual es Dm. El compás 34 consta de: Bb(IV) – Gm(ii). El compás 35 del aria está compuesto por: C(V) – F(I). El compás 36 se compone de un quinto grado C(V), el compás 37 se compone de dos acordes que son: F(I) – C(V) y finalmente termina esta semi frase de 10 compases en primer grado F(I).

Figura 45.

Sección B



En el compás 39 inicia la segunda semi frase de esta sección denominada como B, esta semi frase consta de 8 compases y es esta frase la que lleva al final de esta sección B. El movimiento armónico de esta segunda semi frase es: El compás 39 inicia en primer grado F(I), en

el compás 40 vemos dos acordes que son: Bb(IV) – C(V), en el compás 41 vemos algo curioso, un cuarto grado disminuido, al igual que el acorde de C#dis, este acorde proviene de la escala relativa menor melódica, la cual es Dm melódica, en el compás 41 esa armonía cae en C7(V7) – F(I), en el compás 43 podemos ver un Bb(IV) – C(V), y ya para el compás 44 la frase acaba en un calderón con el cuarto grado, ósea; Bb(IV), después del calderón viene lo que vendría siendo el final de la semi frase, en estos últimos 2 compases encontramos armónicamente lo siguiente: en el compás 45 vemos un Bb(IV) – C(V) y finalmente cae al compás 46 con un primer grado, o sea; FM.

Figura 46.

Final semifrase

The musical score for Figure 46, titled 'Final semifrase', spans measures 38 to 48. It is written for a baritone voice and an orchestra. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'fù di ve-ge-ta-bi-le ca-ra ed a-ma-bi-le so-a-ve più, so-a-ve più. (Si tiene ammirare)'. The score shows a vocal line and an orchestral accompaniment. The music concludes with a fermata on a whole note in measure 48.

Una vez terminada esta sección denominada como B, damos paso al final de la obra, la cual consta de 6 compases que inicia exactamente en el compás 48, esta final de la obra solo quedan las cuerdas, o sea; no vemos el solista, esta sección se divide en semi frases de 3 para acabar, y armónicamente esta construida de esta manera: F(I) – Bb(IV) – Bdis(iv dis), en el compás 57 vemos: C(V) – F(I), y en los últimos dos compases vemos el clásico quinto y primero, C(V) – F(I).

Figura 47.

Compas 48 al 553 final obra



Arreglo y Adaptación:

La obra fue seleccionada para el momento del Santo debido a la nobleza de su línea melódica, la estabilidad de su discurso armónico y el carácter solemne que transmite desde su introducción. Estas características permiten acompañar adecuadamente uno de los momentos más importantes de la liturgia eucarística, favoreciendo una atmósfera de adoración y preparación para la plegaria eucarística.

La adaptación de esta obra requirió un proceso de análisis musical y de reconstrucción textual, tomando como base la estructura melódica original de Handel y los textos propios del Santo dentro de la liturgia católica, procurando mantener la relación entre la prosodia del nuevo texto y el diseño melódico de la obra original. Finalmente, se realizó el arreglo para barítono y orquesta de cámara mediante ajustes de tonalidad, instrumentación y textura musical.

La tonalidad de la obra fue trasladada de Fa mayor a Sol mayor con el propósito de favorecer la tesitura del barítono y permitir una ejecución más cómoda de la línea vocal. A pesar de esta modificación, se conservaron las relaciones armónicas, la estructura formal y los principales elementos melódicos presentes en la versión original.

En la obra original podemos ver que los instrumentos son apenas 4, en esta versión son 5 instrumentos usados para la obra los cuales son: dos violines, dos violas y un violonchelo.

En la obra original la figuración rítmica que acompaña el aria son negras, sobre todo en el bajo, mientras que los otros 3 instrumentos restantes varían entre negras y contrastes con el ritmo melódico principal, esa característica la podemos ver desde el inicio de la obra.

Figura 48.

Ritmo melódico Principal

Violino I.

Violino II.

Viola.

SERSE.

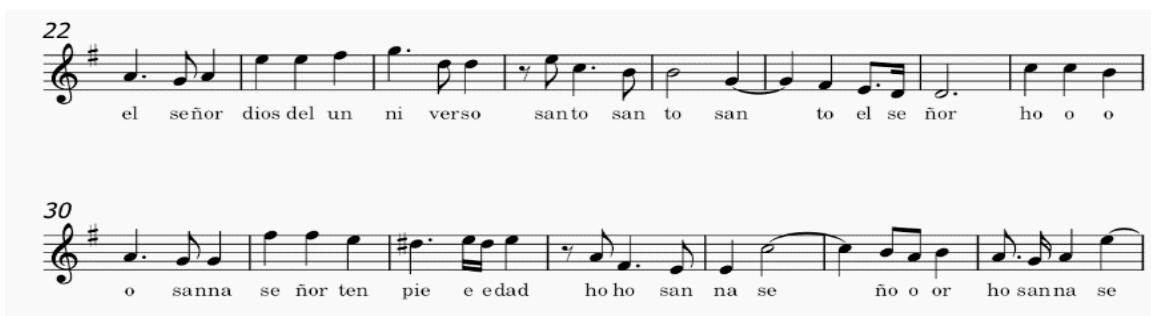
Bassi.

En cambio, para el arreglo se usaron notas largas en el bajo con la intención de hacerlo menos rítmico y que tuviera una característica más sacra y solemne, y en los instrumentos más agudos como los violines, van contrastando con la melodía principal y haciendo juego de la misma.

Figura 49.*Disposición de voces al formato orquestal*

The image displays a musical score for five instruments: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, and Violonchelo. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Violín 1 and Violín 2 parts are in treble clef, while the Viola 1, Viola 2, and Violonchelo parts are in bass clef. The Violonchelo part is written in a lower register than the other instruments. The score consists of five staves, each with a single melodic line. The Violín 1 and Violín 2 parts are highly melodic, featuring many slurs and ties. The Viola 1 and Viola 2 parts are more rhythmic, often playing in unison or in close harmony. The Violonchelo part provides a steady, rhythmic foundation for the other instruments.

La adaptación textual constituyó uno de los elementos centrales de esta propuesta. A diferencia del texto original de la ópera, que expresa admiración hacia la sombra de un árbol, la nueva letra fue compuesta específicamente para el momento del Santo dentro de la celebración eucarística. Para ello se tomaron como referencia los textos litúrgicos establecidos por la Iglesia para este canto, incorporando expresiones como “Santo es el Señor Dios del universo”, “Hosanna en el cielo” y “Bendito el que viene en nombre del Señor”. Durante el proceso se procuró conservar la distribución silábica, la acentuación prosódica y el diseño rítmico de la línea vocal original, permitiendo que el nuevo texto se integrara de manera natural a la música existente.

Figura 50.*contrafactum*

El resto, la obra conserva la estructura formal, los principales movimientos armónicos y los motivos melódicos presentes en la versión original, adaptados a la nueva tonalidad y al formato instrumental de la propuesta.

3.1.6 Cordero de dios – cantemos al dios de la vida

La obra cordero de Dios también pertenece a la quinta edición de un libro con canciones litúrgicas llamado “cantemos al Dios de la Vida” es un libro que recopila los cantos religiosos populares de América Latina, un libro elaborado por el P. Sergio Grupo. Es libro que contiene un total de 786 cantos, son cantos con letra ubicados cada uno de manera organizada a la misa, no tienen una partitura como tal sino solo acordes, cada quién le da una libre interpretación al canto. Instituto de la Consolata para Misiones (2000, septiembre).

Como se dijo anteriormente, este canto no tiene una partitura original, simplemente es un texto del canto más los acordes cifrados, esto con la intención de acompañar el canto ya sea en el piano o en la guitarra, por lo que la melodía principal es una melodía pasada de voz a voz, no hay

una sola versión “original” puesto que cada interprete la canta a su forma, se podría decir que son cantos que se aprenden de manera oral u a pura memoria auditiva-melódica.

La obra cordero de Dios pertenece al libro ya mencionado (cantemos al Dios de la vida) y está en la página 89 y es el canto número 199, se encuentra en tonalidad de DM sin embargo tiene un par de características armónicas que vamos a analizar a continuación. La obra inicia en tonalidad mayor en la primera estrofa con el siguiente movimiento armónico: D(I) – A7(V7) – D(I) – B7(VI7) – Em(ii) aquí ya podemos ver el primer aspecto armónico interesante, y es ese sexto con séptima menor, pero analíticamente es fácil de deducir que es una dominante secundaria para caer al segundo grado de la tonalidad. Y termina la primera estrofa con A7(V7) – D(I).

Figura 51.

Canto 199 – Cantemos al Dios de la vida

^{Re} ^{La7} ^{Re} ^{Si7} ^{Mim}
 Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,
^{La7} ^{Re}
 el pecado del mundo,

A continuación, veremos cómo se mueve armónicamente el estribillo: A continuación, veremos cómo se mueve armónicamente el estribillo, ya que curiosamente el estribillo no se mueve en tonalidad mayor sino en tonalidad menor. Em(iv) – G(VI) – D(III) – Bm(i) – F#m(v) – Bm(i) – B7(quinto del cuarto) Em(v) – G(VI) – D(III) – Bm(i) – F#7 (V7) – Bm(i).

Figura 52.*Modulación a tonalidad menor*

Mim Sol Re - Sim
ten piedad, Señor, ten piedad,
Fa#m Sim - Si7
de nosotros, Señor, ten piedad,
Mim Sol Re - Sim
ten piedad, Señor, ten piedad,
Fa# Fa#7 Sim
de nosotros y danos la paz.

Análisis y Arreglo:

La obra fue seleccionada para el momento del Cordero de Dios debido a que corresponde a uno de los textos propios del Ordinario de la misa y acompaña el rito de la paz y la preparación inmediata para la comunión. Su carácter sereno y repetitivo favorece la contemplación y el recogimiento espiritual propios de este momento de la celebración.

Para la elaboración de esta propuesta se empleó una metodología de análisis y arreglo musical. Debido a que el canto no cuenta con una partitura oficial, se tomó como referencia la melodía aprendida y utilizada habitualmente dentro de la práctica litúrgica católica. A partir de esta versión se desarrolló un arreglo para barítono y orquesta de cámara, conservando el texto original y adecuando la armonía, la tonalidad y la instrumentación a las necesidades de la propuesta artística:

Figura 53.*Línea barítono primera seccion*

Lo que vemos en la imagen es el arreglo que se le hizo a la melodía oral de la canción.

La obra fue trasladada de Re mayor a Do mayor con el propósito de favorecer la tesitura del barítono y facilitar el equilibrio sonoro con el conjunto instrumental. Aunque se modificó la tonalidad, se conservaron las relaciones funcionales fundamentales presentes en la versión utilizada como referencia, manteniendo la identidad musical del canto.

Este arreglo tiene una sección introductoria hecha por las cuerdas, el violonchelo junto con la viola 2 y el violín 2, van acompañando armónicamente una variante de la melodía que van haciendo el violín 1 y la viola 2.

Figura 54.*Acompañamiento armónico orquesta*

Figure 54 shows the orchestral harmonic accompaniment, measures 13 to 21. The score is written for Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notes are: 13: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 14: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 15: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 16: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 17: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 18: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 19: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 20: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5; 21: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

Toda esta sección introductoria de cuerdas tiene una duración de 12 compases en total para en el compás 13, dar paso al cantante. En esta versión la voz hace la primera estrofa en mayor al igual que en la canción del libro, y después hace las 4 estrofas del estribillo, sin embargo, armónicamente se construyó de manera distinta para fines prácticos, como, por ejemplo: en el estribillo se hizo cambios distintos con la intención de no dar perdida a la melodía y dar mucho más inca pie a una obra más sacra y no tan “pop”, o sea, se hizo una reducción armónica en esta sección de estribillo la cual recordemos está en tonalidad menor, en la canción original antes de caer a primero en cada estribillo, pasa por un cuarto menor(Em) después un sexto grado mayor (G), le sigue un tercer grado mayor (D) un quinto menor(F#m) y cae al primer grado el cual es Bm(i), sin embargo para este arreglo se quito ese sexto grado mayor, el tercero mayor y el quinto menor, quedando de la siguiente manera: cuarto grado menor (Dm), segundo grado disminuido (Bdis) quinto grado dominante (E7) y posteriormente cae a primero (am), esta secuencia se repite en las 4 veces del estribillo, quitando acordes de paso como el sexto mayor y el tercero mayor.

Figura 55.

Cambio de tonalidad

The musical score for Figure 55 shows a change of key at measure 21. The score is for Voice (Vo.), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) at measure 21. The lyrics are: 'dad de no so trso se ñor ten pie dad ten pie dad se ñor ten pie'. The chords indicated are Am, E7, Am, Dm, and Bdis.

Una vez terminada la voz con su estrofa y estribillos, retornamos nuevamente a solo las cuerdas, las cuales vuelven a retomar el motivo de introducción, pero ahora con intención de

finalizar la obra, esta sección de final consta de 12 compases, ya para el compás 38, se hace un rit para finalmente caer al 38 con un calderón, dando fin, toda esta parte final se mueve armónicamente igual que la de la sección introductoria la cual es: C(I) – G7(V7) – C(I) – C(I) – Am(vi) – A7(VI7) – Dm(ii) – G(V) – C(I) – Dm(ii) – Am(vi) – Em(iii) – E7(III7) Am(vi).

A continuación, la primera imagen será para mostrar los cuatro compases finales de la introducción, y la segunda imagen para mostrar los 4 compases finales como comparativa.

Figura 56.

Motivo introductorio final obra

The image displays two systems of musical notation for the final motif of the introduction. The first system shows five measures for Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, and Cello. The chords are Dm, Am, Em, E7, and Am. The second system shows the same five measures, but with a 'rit.' marking in the fifth measure, indicating a ritardando effect. The notation includes stems and beams for the notes, and the chords are labeled above the staves.

3.1.7 *Panis angelicus – cesar franck*

Panis Angelicus es tal vez, una de las obras sacras más importantes de la historia litúrgica, es considerada por muchos, como la obra sacra más relevante dentro del ámbito, es una obra la

cual el texto proviene de un himno cristiano hecho por santo Tomás de Aquino y la composición de la pieza se debe al músico Cesar Franck. (Wikipedia contributors, s. f.)

Análisis Formal:

La obra está en tonalidad de AM y posee una sección introductoria en la cual el violoncello tiene el tema principal de la melodía por 12 compases. A grandes rasgos, la pieza tiene una forma ternaria compuesta por A, B y A', siendo esta ultima muy similar a la primera con ciertas variaciones hacia al final que conecta con una coda para finalizar la pieza.

En la sección introductoria el violoncello (como mencionaba anteriormente) realiza la presentación del motivo principal, esta fase esta compuesta por 12 compases con semifrases anacrúsicas (de 3 corcheas) de 4 compases. La armonía es esencialmente AM (I), Bm (ii) y EM (V), esta secuencia es presentada por el órgano, instrumento que acompaña con un ritmo y armonía sencilla al violoncello.

Figura 57.

Entrada violonchelo introducción

César FRANCK (1822 - 1890)

Violoncelle solo

Poco lento

dolce molto cantabile

Arpa

Tenore solo (Soprano)

Organo solo

Poco lento

p

Man.

Entrando en materia, la sección A está compuesta por 8 compases con dos semifrases de 2 compases y una de 4. La armonía en esta sección es aun mas sencilla que en la primera ya que solo utiliza AM (I) y EM (5), sin embargo, aquí hace aparición el arpa utilizando la misma armonía del órgano pero con una subdivisión rítmica mas clara en corcheas, además, la voz comienza en esta sección repitiendo el motivo previamente presentado por el violoncello.

Figura 58.

Compas 13 al 17 entrada barítono

13

a tempo.

p

Pa - nis an - ge - li - cus fit pa - nis ho - mi - num ; Dat pa - nis

13

a tempo.

pp

La sección B es la más curiosa, ya que presenta frases menos simétricas, mayor tensión armónica y un climax dinámico natural generado por el ascenso de la línea melódica. Respecto a la instrumentación sigue siendo la misma y con los mismos roles presentados en la sección anterior. Esta parte tiene 16 compases compuestos por 2 semifrases de 2 compases, 2 de cuatro compases y un solo de órgano de 4 compases. Respecto a la armonía es la sección con más cambios debido a que se nos presentan los acordes de: AM (I), BM (dominante secundaria), C#m (iii), DM (IV), EM (V) y F#m (vi).

Figura 59.*Sección B*

23

man - du - cat Do-mi-num pau - per, pau - per, ser - vus, et hu - mi-

23

Finalmente, para la sección A' tenemos 25 compases conformados a partir de 4 semifrases de 2 compases, 3 frases de 4 y una pequeña coda de 5 que busca resolver la pieza hacia la fundamental a partir del clásico V – I expuesto en los tres últimos compases. La armonía que usa es bastante más similar a la sección A que a la B, ya que usa AM (I) y EM (I), sin embargo, también tiene uso ocasional de DM (IV) y C#m (iii).

Figura 60.*Compas 57 al 61 Final obra*

The musical score for Figure 60 consists of three staves. The top staff is for the Baritone, the middle for the Piano/Orchestra right hand, and the bottom for the Piano/Orchestra left hand. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 57. The Baritone part has a melodic line with a 'rall.' marking at the end. The Piano/Orchestra parts provide harmonic accompaniment, with the right hand marked 'pp rall.' in the final measure. The score ends with a double bar line.

Análisis y Arreglo:

La obra fue seleccionada para el momento de la comunión debido a su estrecha relación con el misterio eucarístico. El texto de Santo Tomás de Aquino hace referencia directa al Pan de los Ángeles y al alimento espiritual recibido en la Eucaristía, razón por la cual esta composición ha ocupado un lugar destacado dentro del repertorio sacro asociado a la adoración y contemplación del Santísimo Sacramento. Su carácter lírico, la amplitud de sus frases y la serenidad de su discurso musical favorecen el ambiente de recogimiento propio de este momento de la celebración.

Para el desarrollo de esta propuesta se empleó una metodología de análisis y arreglo musical a partir de una versión de referencia de la obra. Debido a la antigüedad de la composición y a la existencia de múltiples ediciones y arreglos realizados a lo largo del tiempo, se tomó como base una partitura ampliamente difundida dentro del repertorio vocal sacro. A partir de ella se realizó un proceso de adaptación instrumental para barítono y orquesta de cámara, procurando conservar los elementos formales, armónicos y melódicos que caracterizan la obra.

Bien, en la composición, el compositor Cesar, uso 3 instrumentos, los cuales fueron: el violonchelo, el órgano y el arpa, cada instrumento haciendo su línea, el órgano y el arpa, jugando con la armonía, y el chelo siguiendo líneas melódicas de la voz.

En esta propuesta se empleó un arreglo para dos violines, dos violas y un violonchelo. Asimismo, la tonalidad original en La mayor fue trasladada a Sol mayor con el fin de adecuar la obra a la tesitura del barítono, conservando la estructura formal, los movimientos armónicos y las características melódicas presentes en la versión tomada como referencia.

La obra maneja la misma forma que la original, no tiene ningún cambio con respecto a eso, o sea A-BA'. Y los movimientos armónicos son exactamente los mismos. Mientras que en la obra original es el chelo quién hace la melodía introductoria, en esta versión es el violín quién lo hace, mientras que armónicamente lo acompañan las demás cuerdas

Figura 61.

Motivo melódico violín 1

The image displays a musical score for the first violin part of a piece. The score is written for five staves: Violín 1, Violín 2, Viola 1, Viola 2, and Violonchelo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'molto cantabile'. The Violín 1 part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and plays a melodic line. The Violín 2 part begins with a piano (p) dynamic and plays a harmonic line. The Viola 1 and Viola 2 parts also begin with a piano (p) dynamic and play harmonic lines. The Violonchelo part begins with a mezzo-piano (mp) dynamic and plays a harmonic line. The score shows the first four measures of the piece, with the Violín 1 part playing a melodic line and the other instruments providing harmonic support.

Cabe recalcar también, que todo lo que está escrito en el órgano, se distribuyó entre las cuerdas, tanto armónicamente como los movimientos entre las voces. Y se tomó las notas más importantes de cada grado que hacía el órgano para que no se perdiera el sentido armónico entre

las cuerdas. A continuación, se pondrán dos imágenes para contextualizar visualmente lo que se transportó del órgano a las cuerdas.

Figura 62.

Adaptación línea del órgano a cuerdas

The image displays two musical staves. The left staff is for the organ solo, marked 'Poco lento' and 'p'. The right staff is for the string section, marked 'molto cantabile' and 'p'. The string section includes Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, and Violonchelo. The organ solo is in G major, 4/4 time, and the string section is in G major, 4/4 time.

La siguiente característica adaptativa que se hizo fue la del arpa, y a continuación se mostrará cómo se usó el motivo del arpa en las cuerdas.

En la siguiente imagen veremos un motivo hecho en corcheas por el arpa, un motivo que acompaña la voz mientras esta interpreta la obra.

Figura 63.

Motivo melódico arpa

The image shows a musical staff for the arpa (harp) motif. It is in G major, 4/4 time, and is marked 'a tempo' and 'p'. The motif consists of a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand.

Ese motivo se trasladó entre el violín 2 y la viola 2, intentando hacer esto mismo, pero omitiendo detalles mínimos para fines prácticos.

Figura 64.*Reexposición del motivo*

A diferencia de otras obras incluidas en el proyecto, en esta pieza las intervenciones realizadas fueron mínimas. La intención principal consistió en trasladar los recursos instrumentales del órgano y el arpa al formato de cuerdas, conservando la estructura formal, el texto original en latín, los movimientos armónicos y el diseño melódico de la composición. Esta decisión respondió a la estrecha relación que la obra mantiene con la tradición eucarística y a su amplio reconocimiento dentro del repertorio sacro occidental.

3.1.8 Guadalupe – brayan moreno

Guadalupe es una composición original creada para el momento de salida de la eucaristía. La obra fue concebida con la intención de cerrar la celebración con un mensaje de esperanza, confianza y devoción mariana, tomando como inspiración la tradición católica de encomendar a la Virgen María las intenciones de la comunidad al finalizar la misa.

El texto está inspirado en la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe a san Juan Diego y busca resaltar la figura de María como madre e intercesora. Desde el punto de vista musical, la

composición fue desarrollada pensando en un carácter sereno y luminoso que contrastara con el recogimiento de los momentos anteriores de la celebración, permitiendo concluir la eucaristía con una sensación de paz y envío espiritual.

Para la construcción de la obra se empleó un proceso de composición musical original, seguido de la elaboración del arreglo para barítono y orquesta de cámara. Durante este proceso se definieron la estructura formal, el material melódico, la progresión armónica y la distribución instrumental, procurando mantener coherencia con el lenguaje musical utilizado en el resto de las obras que integran la propuesta..

La obra está estructurada en dos estrofas y un coro que se repiten hasta llegar a la sección final. Está escrita en un compás de 6/8 y está en tonalidad de CM.

La obra inicia con el violín 1 haciendo la melodía que posteriormente hará el cantante, mientras que el violín hace su sección melódica introductoria, este es acompañado armónicamente por las demás cuerdas.

Esta sección introductoria consta de 10 compases, y armónicamente se mueve por los siguientes grados: C(I) – G(V) – C(I) – F(IV) – Am(vi) – G(V) – C(I).

Figura 65.

Compas 1 al 6 introducción



En el compás 11 entra la voz haciendo la melodía principal que escuchamos en la introducción por parte del violín, mientras que la voz canta su estrofa, es acompañada armónicamente por las cuerdas, el acompañamiento armónico son exactamente los mismos grados que los de la sección introductoria.

Figura 66.

Melodía principal entrada barítono

The musical score for Figure 66 shows the entry of the baritone voice and the string accompaniment. The score includes staves for Voice (Vo.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), and Cello (Vc.). The lyrics are: "en tuman to bri lla el con sue lo flor de esperan za luz en due lo".

Una vez hecha las dos estrofas, las cuales duran un total de 18 compases, se vuelve a retomar el motivo introductorio solo que esta vez como una respuesta por parte de las cuerdas hacia la voz.

Una vez terminado este motivo, la obra cae directamente al coro, el cual armónicamente está distribuido de la siguiente manera Am(vi) – F(IV) – G(V) – C(I). Una vez terminado el coro el cual tiene una duración de 12 compases, posteriormente se repite la estructura completa, conservando el mismo material melódico y armónico hasta la conclusión de la obra.

Obras del proyecto link:

<https://drive.google.com/drive/folders/1KK5HBiIECThICel7vTHMxUL2sv89A2v>

3.2 Sistematización pedagógica

En el presente proyecto, los procesos de adaptación, arreglo y composición no cumplen únicamente una función artística, sino que también generan reflexiones de carácter pedagógico relacionadas con la interpretación vocal y la escritura musical aplicada al contexto litúrgico. La propuesta permite identificar diferentes recursos técnicos que pueden ser aprovechados por cantantes, especialmente por voces barítono, al abordar repertorio sacro adaptado para este formato. Asimismo, ofrece ejemplos prácticos de adecuación de obras preexistentes y de creación musical orientada a las necesidades de la celebración eucarística. A partir de esta perspectiva, resulta pertinente identificar algunos de los principales aportes interpretativos presentes en cada una de las obras que conforman el proyecto:

Nella Fantasia – Ennio Morricone

Esta pieza permite trabajar el legato y la continuidad de la línea vocal, ya que la escritura de la línea melódica exige una conexión constante entre las notas, caracterizándose por intervalos amplios que dificultan mantener una idea musical continua, además, cuenta con frases extensas y pocas respiraciones, por lo que también es una pieza que exige un control absoluto de la columna del aire.

La tesitura de esta obra se mantiene principalmente en el rango medio-alto, favoreciendo el uso del registro mixto (pecho-cabeza) y agregando dificultad a los intervalos amplios debido a que se encuentran en la zona del cambio de registro. Finalmente, es muy importante tener un control estable del sonido para realizar el vibrato de manera correcta y que encaje con la línea melódica, ya que de lo contrario se puede tornar intrusivo para la música.

Kyrie Eleison – Handel

Esta pieza trabaja principalmente la dicción en lengua litúrgica, favoreciendo vocales limpias y una emisión homogénea del sonido. Su estructura melódica está compuesta mayormente por notas conjuntas (2das y 3ras) favoreciendo a el desarrollo de la afinación en movimientos progresivos, además, ayuda a lograr una emisión correcta en el registro medio con predominio en voz de pecho ligera o mixto bajo.

Adicional a esto, la presencia de notas repetidas permite trabajar en la estabilidad del ataque sobre una misma altura, procurando evitar variaciones de afinación, así como mantener un ataque limpio y consistente.

Canta aleluya al señor – P. Serguio Grupo

Esta pieza favorece el desarrollo de la proyección y la emisión vocal mediante una escritura cómoda que permite la construcción del sonido sin generar tensiones innecesarias. Asimismo, el predominio de movimientos melódicos conjuntos y en intervalos de tercera facilita el trabajo de afinación y la adecuada colocación de la voz, particularmente en la voz de pecho y transición hacia mixta. Finalmente, la reiteración de la palabra “Aleluya”, sustentada en vocales abiertas, propicia una resonancia más amplia y estable, trabajando a partir del contraste básico.

Yo soy el camino firme – Lorenzo Gonzales

Esta pieza, en contraste con las dos anteriores, tiene frases más extensas que requieren un adecuado control respiratorio para mantener continuidad sin fragmentación, sin embargo, como los intervalos son mayormente cuartas y terceras hay que tener cuidado en la colocación correcta de la afinación.

La escritura de esta obra permite trabajar la articulación clara del texto, además, la relación entre ritmo y texto favorece la coordinación rítmico-verbal, siendo un ejercicio perfecto para

trabajar dicción sencilla a partir de una pieza escrita en 6/8 (que no es una indicación de compás típica).

Ombra mai fu – Georg Friedrich Handel

Esta pieza permite desarrollar el legato y la línea cantáble (característico del barroco) a partir de frases largas, especialmente en pasajes sostenidos con movimiento conjunto en donde predominan los intervalos de segunda y tercera en el registro medio. Las notas largas en esta obra permiten trabajar la estabilidad del sonido y el control del vibrato (para no salir del estilo), además, a partir de esto trabaja dinámicas sutiles muy arraigadas a la época (matices sin exageración).

Cordero de Dios – P. Serguio Grupo

Esta obra cuenta con cambios armónicos sensibles debido a que se mueve principalmente en Do Mayor y su relativa menor (lo que la caracteriza como una pieza cristalina), debido a esto el cantante debe tener precaución con la afinación ya que cualquier cambio micro tonal que pueda tener va a ser muy evidente. Además de ello, las frases al ser extensas exigen un control adecuado del aire para distribuirlo de manera correcta en el fraseo y adicionar a esto un vibrato que sea acorde al estilo. Respecto a la tesitura, esta pieza se mantiene principalmente en el rango medio, con momentos que requieren transición hacia el registro mixto para mantener la calidad del sonido.

Panis Angelicus – César Franck

Esta pieza permite desarrollar el legato y la línea vocal sostenida, propias del estilo romántico. Debido a la época, esta cuenta con intervalos moderados y algunos amplios que requieren precisión en la afinación, además, la tesitura exige un rango medio-alto, favoreciendo el uso del registro mixto y de cabeza para evitar tensiones por intentar lograr las notas agudas. Finalmente, cabe destacar que la articulación en esta obra debe ser limpia y controlada

(características propias del estilo romántico) y se debe procurar buscar la homogeneidad vocal entre registros, especialmente en pasajes ligados.

Finalmente, la propuesta pone de manifiesto las posibilidades que ofrece la integración de la voz solista y la orquesta de cámara dentro de la celebración litúrgica. Más allá de su resultado artístico, el proyecto busca aportar una experiencia musical coherente con los diferentes momentos de la eucaristía y contribuir a la reflexión sobre nuevas formas de abordar el repertorio sacro contemporáneo, respetando tanto la función litúrgica de la música como las necesidades interpretativas de los músicos participantes.

3.3 Metodología

El desarrollo del proyecto se organiza en seis etapas consecutivas, de acuerdo con el cronograma de trabajo establecido. Estas etapas comprenden el contexto del trabajo y la búsqueda teórica, la selección del repertorio, los arreglos y adaptaciones, los ensayos, la gestión y la presentación final con su respectiva evaluación.

Contexto del trabajo y búsqueda teórica (octubre-noviembre de 2025)

Durante este periodo se realizó la búsqueda teórica y la revisión de fuentes musicales previas, con el propósito de establecer los fundamentos necesarios para el desarrollo del proyecto.

Selección del repertorio (diciembre de 2025)

Se llevó a cabo la elección de cantos académicos, contemporáneos y propios destinados a los diferentes momentos de la celebración eucarística.

Arreglos y adaptaciones (enero-febrero de 2026)

En esta etapa se realizó el análisis del texto litúrgico y la adaptación de las obras a tonalidades y texturas adecuadas para la voz de barítono y la orquesta.

Ensayos (marzo-abril de 2026)

Se desarrollaron ensayos con la orquesta y se realizaron las correcciones necesarias durante el proceso de preparación musical.

Gestión (mayo de 2026)

Se llevó a cabo la coordinación de los músicos, el alquiler del espacio y la convocatoria del público para la presentación.

Presentación final y evaluación (junio de 2026)

Finalmente, se realizó la ejecución pública de la eucaristía musicalizada y la evaluación de los resultados obtenidos.

3.4 Recursos

Los recursos previstos son esenciales tanto para la creación musical como para la documentación y la presentación del resultado final. El presupuesto estimado para el desarrollo de la propuesta comprende los siguientes elementos:

Quinteto de cuerdas: \$2.000.000

Clavinova: \$200.000

Cámaras y registro audiovisual: \$400.000

Alquiler de capilla: \$300.000

Producción y decoración: \$300.000

Total, estimado: \$3.200.000

4. Conclusiones

El desarrollo de este proyecto permitió construir una eucaristía musicalizada para barítono y orquesta de cámara mediante procesos de adaptación, arreglo y composición, articulando un repertorio coherente con la estructura y el significado de los diferentes momentos de la celebración eucarística. El proceso evidenció la importancia de establecer una relación entre el contenido de los textos, la función litúrgica y las características musicales de cada obra, de manera que la música contribuyera al sentido propio de cada momento del rito.

Asimismo, el trabajo realizado permitió comprobar que la adaptación de repertorio no litúrgico puede constituir una alternativa válida dentro del contexto eucarístico cuando se conservan los elementos musicales esenciales de las obras y se realiza una adecuación textual y simbólica acorde con las necesidades de la celebración. Del mismo modo, los procesos de arreglo y composición hicieron posible integrar repertorios de diferentes procedencias dentro de una propuesta musical unificada.

Desde el punto de vista interpretativo, la experiencia desarrollada durante los ensayos y la presentación final permitió evidenciar las posibilidades que ofrece la combinación entre la voz barítono y la orquesta de cámara para abordar repertorio litúrgico. La variedad de recursos vocales e instrumentales empleados favoreció la construcción de diferentes ambientes sonoros asociados a momentos de contemplación, penitencia, alabanza y comunión presentes dentro de la misa.

Finalmente, el proyecto permitió reflexionar sobre el papel de la creación musical en la construcción de nuevas propuestas para la liturgia contemporánea. Más allá de la elaboración de un recital, el proceso desarrollado reafirma la importancia de la relación entre música, texto y función litúrgica como elementos fundamentales para la creación de repertorio destinado a la celebración eucarística.

Referencias bibliográficas

- Adler, S. (2016). *The study of orchestration* (4th ed.). W. W. Norton & Company.
<https://hortusmentis.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/03/adler-el-estudio-de-la-orquestacion.pdf>
- Bartel, D. G. (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German baroque music*.
University of Nebraska Press.
https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC378/%5BDietrich_Bartel%5D_Musica_Poetica.pdf
- Blanco Barajas, Y. F., & Porras Guadrón, J. A. (2016). *El folklore colombiano inserto en la música católica: Composiciones para el formato de la misa* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].
- Botero Quintana, Y. A. (2026). *Arreglos para piano y voz sobre cantos litúrgicos de la misa del primer domingo de Adviento: Un proceso de investigación-creación* [Trabajo de grado, Universidad de Antioquia].
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2019). *Historia de la música occidental* (9.^a ed.). Alianza Editorial.
- Butt, J. (1991). *Bach: Mass in B minor*. Cambridge University Press.
<https://assets.cambridge.org/97805213/82809/sample/9780521382809ws.pdf>
- Cárdenas, F. (2018). *La función pastoral de la música en la liturgia contemporánea*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Conferencia Episcopal de Colombia. (2012). *Cantemos al Dios de la vida*. CELAM.

Eisen, C., & Keefe, S. P. (2005). *The Cambridge Mozart encyclopedia*. Cambridge University Press.

El blog del lenguaje musical. (2014, 1 de abril). *Lascia ch'io pianga, de la ópera Rinaldo*.
<https://www.elblogdelenguajemusical.com/2014/04/lascia-chio-pianga-de-la-opera-rinaldo.htm>

Callejo, F. (2008). *Historia de la música* 4.
<https://www.franciscocallejo.es/hm4/index.php?page=07-cantoliturgico.html>

González, L., & Aguilera, B. (2020). *Yo soy el camino firme. Canto Católico. Recuperado de Yo soy el camino firme* - Fundación Canto Católico | Música Católica.

Hiley, D. (1993). *Western plainchant: A handbook*. Oxford University Press.

Instituto de la Consolata para Misiones. (2000, septiembre). *Cantemos al Dios de la vida*. cantoral-cantemos-al-dios-de-la-vida-5-edicion.pdf.

Jeppesen, K. (1992). *Counterpoint: The polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Dover Publications.
[mission.eu/Pub/09_Counterpoint%20C/jeppesen,%20knud%20-%20counterpoint.pdf](http://www.mission.eu/Pub/09_Counterpoint%20C/jeppesen,%20knud%20-%20counterpoint.pdf)

Jiménez Villacreses, N. M. (2019). *Composición de una misa católica con cantos del ordinario* [Trabajo de titulación, Universidad de los Hemisferios].

Jos Van Gaffen. (2010). *Sarah Brightman – Nella fantasía*.

Liturgia Papal. (s. f.). *Ordinario de la misa México*.

López, J. (2015). *La música litúrgica después del Concilio Vaticano II: Tensiones y transformaciones*. Universidad de Navarra.

Molina Mejía, V. M. (2017). *Análisis de la práctica musical en la Iglesia Católica a partir del Concilio Vaticano II* [Monografía, Universidad Católica de Pereira].

- Naranjo Mariño, A. E. (2024). *Composición de un tema inédito utilizando recursos musicales de los temas “Señor ten piedad” y “Gloria” de la misa popular ecuatoriana del compositor Juan Carlos Urrutia* [Trabajo de titulación, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil].
- Ovando Linares, C. (2004). *Recital para voz de barítono con acompañamiento de piano*. Universidad del Valle de Guatemala.
- Pham Ngoc, T. (2019). *La música litúrgica en la celebración de la eucaristía* [Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana].
- Pontificio Consejo para la Cultura. (2003). *Instrucción sobre la música en la sagrada liturgia*. Libreria Editrice Vaticana.
- Pothier, J. (1990). *El canto gregoriano y su función en la liturgia*. Libreria Editrice Vaticana.
- Ratzinger, J. (2001). *El espíritu de la liturgia*. Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Toscano, D. A., & Rodríguez Torres, N. (2005). *Manual de instrucción y compilado de material musical litúrgico con ejemplos como herramienta de capacitación para el músico que presta sus servicios a la Iglesia Católica como ministro cantor* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].
- Saavedra Toloza, H. J. (2025). *Seis arreglos en estilo góspel para coro de cámara basados en canciones cristianas de compositores santandereanos* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander].
- Santa Sede. (1963). *Sacrosanctum Concilium: Constitución sobre la sagrada liturgia*.
https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Steblin, R. (2002). *A history of key characteristics in the eighteenth and early nineteenth centuries*.

University of Rochester Press. <https://es.scribd.com/document/532072888/Steblin-Key-Characteristics>

Wikipedia contributors. (s. f.). *Panis Angelicus*. Wikipedia, la enciclopedia libre.

https://es.wikipedia.org/wiki/Panis_Angelicus

Zapata Valencia, A. (2025). *La dimensión litúrgica del canto en la experiencia de la Iglesia*

[Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana].