



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSGRADO
COORDINACIÓN DE POSGRADO EN MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA

TRABAJO DE GRADO

**ANÁLISIS DE ESTILO DE TRES OBRAS DE MÚSICA SACRA CORAL A
CAPELLA DE ROBERTO PINEDA DUQUE (1910-1977)**

Por

Claudia Viviana Espinosa Espinosa

Caracas, Febrero 2019



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSGRADO
COORDINACIÓN DE POSGRADO EN MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA

TRABAJO DE GRADO

**ANÁLISIS DE ESTILO DE TRES OBRAS DE MÚSICA SACRA CORAL A
CAPILLA DE ROBERTO PINEDA DUQUE (1910-1977)**

Trabajo de grado presentado a la Universidad Simón Bolívar por:

Claudia Viviana Espinosa Espinosa

Como requisito parcial para optar al grado académico de
Magister en Música

Con la asesoría de la profesora
Sofía Barreto

Caracas, Febrero 2019



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
VICERRECTORADO ACADÉMICO
Decanato de Estudios de Postgrado
Coordinación Docente de Postgrado en Música

ACTA DE VEREDICTO

Quienes suscribimos, profesores Dr. Miguel Astor, Cédula de Identidad Nro. V-5.143.750 y MSc. Ana María Raga, Cédula de Identidad Nro V.- 6.972.118, miembros del jurado designado por el Consejo Asesor de la Coordinación Docente de Postgrado en Música de la UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR para evaluar el Trabajo de Grado presentado por la estudiante Claudia Viviana Espinosa, Cédula de Identidad Nro. 111046342, carnet Nro. 1489666, bajo el título **“ANÁLISIS DE ESTILO DE TRES OBRAS DE MÚSICA SACRA CORAL A CAPELLA DE ROBERTO PINEDA DUQUE (1910-1977)”**. A los fines de cumplir con el requisito legal para optar al Grado Académico de Magister en Música, dejamos constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue al Trabajo de Grado por cada uno de los miembros del Jurado, éste fijó el día 17 del mes de Julio del año 2019, a las 10:30 am, para que el autor lo defendiera en forma pública, lo que éste hizo en el Salón de Videoconferencia, de la Universidad Simón Bolívar. Amparados en el Reglamento para la Administración de Actividades de Formación Mediadas por las Tecnologías Digitales Disponibles (TDD), aprobado el 28 de junio 2017, la defensa del referido trabajo de grado se realizó bajo la modalidad semi-presencial, al contar con la participación, mediante Skype, de la estudiante antes mencionada y de la Profesora Sofía Barreto (tutora del trabajo). La Prof. Sofía Barreto, presente en Francia y en común acuerdo previo con los demás integrantes del jurado evaluador, participó en la defensa pública y discusión del trabajo de grado de forma síncrona, preservando los estándares de calidad y excelencia académica de la USB, y conforme a las siguientes pautas: exposición oral del trabajo por parte del estudiante autor del trabajo, preguntas y comentarios por parte del jurado sobre diversos aspectos conceptuales y metodológicos relacionados con la investigación realizada en el correspondiente trabajo, así como sus resultados, y respuestas del estudiante en cuestión.

2.- Finalizada la defensa pública y no presencial del Trabajo de Grado, los miembros del Jurado procedimos a deliberar en privado mediante comunicación por Skype para formular un juicio sobre el Trabajo de Grado, así como de su defensa oral, emitiendo el presente veredicto de **APROBADO** basados en los siguientes argumentos:

- a) El trabajo constituye un aporte para el conocimiento de la música coral colombiana del siglo XX y del compositor Roberto Pineda Duque.



UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR
VICERRECTORADO ACADÉMICO
Decanato de Estudios de Postgrado
Coordinación Docente de Postgrado en Música

- b) Se destaca su buena aplicación del método analítico de Jean La Rue para el conocimiento del estilo del compositor.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA en Sartenejas, a los 17 días del mes de Julio de 2019, habiéndose anexado a la presente, correo electrónico de la Prof. Barreto, no presente físicamente, como evidencia de manifestación de conformidad a lo expresado en esta Acta.

Prof. Ana María Raga, C.I. Nº 6.972.118
Universidad Simón Bolívar
Presidente

Prof. Miguel Astor, C.I. Nº 5.143.750
Universidad Central de Venezuela
Miembro Principal Externo

Prof. Sofía Barreto, C.I. Nº 6.327.220
Universidad Simón Bolívar
Miembro Principal Interno
(Tutor)



manifestación de conformidad al Veredicto de C.V. Espinosa

Sofia Barreto <sofiatbarretorangel@gmail.com>
Para: Maestría en Música/USB <coord-mu@usb.ve>
Cc: Ana María Raga <anamariaraga@gmail.com>

20 de julio de 2019, 11:04

Estimado Prof. Luis Ernesto Gómez
Coordinador Maestría en Música
Universidad Simón Bolívar

Envío el presente correo electrónico como evidencia de manifestación de conformidad a lo expresado en el Acta de Veredicto de evaluación de la Defensa del Trabajo de Grado de mi tutelada, la Lic. Claudia Viviana Espinosa, defensa efectuada el día 17 de julio de 2019, en la cual estuve presente a través de conexión via internet.
Cordialmente,

Dra. Sofia BARRETO
C.I. 6327220



Libre de virus. www.avast.com



DEDICATORIA

Lo dedico a la memoria del compositor Roberto Pineda Duque. Como muchos compositores colombianos, presentan un valioso legado para la música académica de mi país.

A mis tres Marías, pues gracias a ellas he logrado llegar hasta este punto de mi vida profesional.

Una dedicatoria especial a mis colegas músicos directores, en especial a mi maestra María Guinand.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Dios: es una bendición haber llegado hasta este punto para lograr mi título de Magister en Música.

Agradezco a mi hermosa familia, en especial a mis tres Marías por su apoyo y amor para poder lograr esta meta en mi vida profesional. A Adelmár por su amistad y su apoyo incondicional en este periodo de mis estudios. A mi amigo y compañero de vida Mario, por darme el apoyo necesario para seguir adelante.

A las instituciones de Venezuela que me dieron la oportunidad de crecer y aprender. A la Universidad Simón Bolívar y sus docentes. A la *Schola Cantorum* de Venezuela por brindarme un espacio en su fundación, y a la Fundación Empresas Polar por permitirme haber sido parte de su coro y por la colaboración de sus espacios para mis fines académicos.

A mi maestra María Guinand por creer en mí y brindarme todas las herramientas para asumir el liderazgo de una directora coral. A mi tutora Sofía Barreto, por su paciencia y consejos para confiar en mi proyecto.

Claudia Viviana Espinosa Espinosa

Bogotá, Febrero 2019.



UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
DECANATO DE ESTUDIOS DE POSGRADO
COORDINACION DE POSGRADO EN MÚSICA
MAESTRÍA EN MÚSICA

**ANÁLISIS DE ESTILO DE TRES OBRAS DE MUSICA SACRA CORAL A
 CAPELLA DE ROBERTO PINEDA DUQUE (1910-1977)**

Por: Claudia Viviana Espinosa
Carnet N°: 1489666
Tutor: Sofía Barreto
 Febrero 2019

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como finalidad, realizar el análisis de estilo de una selección de obras sacras para coro *a capella* del compositor colombiano Roberto Pineda Duque. El análisis contribuye a la comparación de las obras, observando sus elementos compositivos, los cuales darán la distinción del lenguaje musical empleado por el compositor. Se seleccionaron tres motetes, compuestos en tres momentos diferentes de su vida como compositor. Estas obras son representativas del género de Pineda Duque, quien cultivó con mayor frecuencia la música sacra. Las tres están escritas para grupo vocal sin acompañamiento, pues Pineda Duque fue maestro de capilla de varias iglesias importantes en Colombia y allí, creó variedad de música vocal bajo dicho formato. La primera obra está escrita para tres voces iguales y las dos siguientes para coro mixto a cuatro voces. Las obras son: “*Ave María*” (1942), “*Lauda Sion-Amen-Aleluya*” (1956) y “*Salmo 120*” (1964). Para el análisis de estilo, se emplearon parámetros propuestos por Jean LaRue, en su libro *Análisis del estilo musical* (1989). La música fue analizada a partir de los elementos musicales como el sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento. Siguiendo la propuesta del análisis, se emplearon las tres etapas de investigación, los antecedentes, la observación y la evaluación de cada una de las obras. Se realizó una sugerencia interpretativa, junto con una transcripción que viene acompañada de su revisión y versión. De esta manera, el trabajo de grado ofrece una aproximación al conocimiento del lenguaje musical empleado por el compositor en dichas obras; y brinda un acercamiento a la música coral colombiana del siglo XX. Igualmente se espera, de manera indirecta, incentivar la difusión de esta música, así como su interpretación y futuras investigaciones.

PALABRAS CLAVES: Análisis de estilo, música coral *a capella*, Roberto Pineda Duque, música sacra colombiana del siglo XX.

INDICE GENERAL

DEDICATORIA	IV
AGRADECIMIENTOS	V
RESUMEN.....	VI
INDICE GENERAL.....	VII
INDICE DE TABLAS.....	IX
INDICE DE FIGURAS.....	X
INTRODUCCIÓN.....	1
Justificación	3
Objetivo general	4
Objetivos específicos	4
CAPITULO I: MARCO REFERENCIAL	5
I.1. La música sacra en Colombia	5
I.2. Compositores colombianos de música sacra para coro siglo XIX y XX	6
I.3. Roberto Pineda Duque	10
CAPITULO II: METODOLOGÍA.....	16
II.1. Recolección de datos	16
II. 2. Descripción metodológica	17
II.3. Diseño de herramientas	18
CAPITULO III: ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	21

III.1. Ave María	21
III.2. Lauda Sion-Amen-Aleluya	28
III.3. Salmo 120	41
CAPITULO IV: CONCLUSIONES	63
REFERENCIAS	65
ANEXO 1: MANUSCRITOS	67
ANEXO 2: TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS	79

INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Obras Sacras Guillermo Uribe Holguín	7
Tabla 2: Obras Sacras Antonio Maria de Valencia	7
Tabla 3: Obras Sacras Fabio González Zuleta	8
Tabla 4: Obras Sacras Luis Carlos Figueroa	8
Tabla 5: Obras Sacras Mauricio Nasi Lignarolo	9
Tabla 6: Obras Sacras Blas Emilio Atehortua	9
Tabla 7: Obras Sacras Roberto Pineda Duque	12
Tabla 8 Elementos de grandes dimensiones	18
Tabla 9 Elementos de medianas dimensiones	19
Tabla 10 Elementos de pequeñas dimensiones	20
Tabla 12 Traducción Ave Maria	21
Tabla 13 Elementos musicales Ave Maria	22
Tabla 14 Grandes dimensiones, secciones	23
Tabla 15 Medias dimensiones, secciones	23
Tabla 16 Texto Lauda Sion	29
Tabla 17 Elementos musicales Lauda Sion	30
Tabla 18 Grandes dimensiones, secciones	31
Tabla 19 Medianas dimensiones, secciones	31
Tabla 20 Textos Salmo 120	42
Tabla 21 Elementos musicales Salmo 120	43
Tabla 22 Grandes dimensiones, secciones	44
Tabla 23 Medianas dimensiones, secciones	44

INDICE DE FIGURAS

Figura 1 Motivo principal	24
Figura 2 Melismas	24
Figura 3 Motivo inicial y melisma	25
Figura 4 Frase 1 y 2.....	25
Figura 5 Melodía	26
Figura 6 Intervalos	26
Figura 7 Antecedente y consecuente.....	32
Figura 8 Melodía del canon.....	32
Figura 9 Antecedente y consecuente, versículo 2	33
Figura 10 Melodía del canon. Periodo 1 y 2	34
Figura 11 Sección B	34
Figura 12 Periodos sección B.....	35
Figura 13 Temas fugado doble.....	36
Figura 14 La exposición.....	36
Figura 15 Sujeto 1 en la tónica.....	37
Figura 16 Sujeto 1 en la dominante.....	38
Figura 17 La reexposición.....	39
Figura 18 La cadencia	40
Figura 19 Motivo principal	45
Figura 20 Melodía	45
Figura 21 Textura.....	46
Figura 22 Textura, motivo 2 y cadencia.....	47
Figura 23 Motivo 2.....	47
Figura 24 Pregunta y respuesta, motivo 2	48
Figura 25 Textura sección A y motivo principal.....	49
Figura 26 Dirección melódica	49
Figura 27 Secuencias.....	50
Figura 28 Cadencias en versículos 3 y 4	50
Figura 29 Cadencia sección A.....	51

Figura 30 Motivo principal con variación.....	52
Figura 31 Imitación de motivo.....	52
Figura 32 Modulación directa.....	53
Figura 33 Textura melódica con acompañamiento.....	54
Figura 34 Movimiento armónico.....	54
Figura 35 Textura pregunta-respuesta.....	55
Figura 36 Textura pregunta-respuesta en motivo 2.....	55
Figura 37 Textura y dinámica.....	56
Figura 38 Movimiento melódico.....	56
Figura 39 Imitación del motivo 2.....	57
Figura 40 Exposición del tema 1 y 2.....	58
Figura 41 Fugato.....	58
Figura 42 Bordaduras y exposición del motivo 2.....	59
Figura 43 Funciones armónicas.....	59
Figura 44 Cadencia.....	60

INTRODUCCIÓN

El repertorio coral a nivel mundial permite conocer lenguajes, culturas, inclinaciones religiosas y pensamientos, entre otros aspectos que los compositores plasman a través de sus creaciones. En Colombia desde la época de la Colonia, según José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia* (1980), la música se desarrolló en diferentes ámbitos como medio de doctrina religiosa. Entre ellos se destacan las misiones, dirigidas a la población aborigen en espacios como colegios y seminarios; las parroquias como principales lugares para indígenas y mestizos; y por último se encuentran las catedrales e iglesias más importantes del país, donde la música eclesiástica cobró fuerza, especialmente los coros de las basílicas de Bogotá, Cartagena, Tunja, Popayán, Pamplona y Santafé de Antioquia. (Escobar J. I., 1980, págs. 21-31)

La catedral de Bogotá conserva libros con música monódica, homofónica, polifónica entre otras para coro y diferentes formatos instrumentales, que según esas evidencias tuvo un fortalecimiento durante el periodo de la colonia. Allí se encuentran numerosas obras sacras como misas, salmos, motetes, plegarias, cantos de alabanzas, oratorios, loas y villancicos.

En la época de la independencia, la música folclórica fue la protagonista, junto con canciones patrióticas como la contradanza *La Vencedora*, obra que fue interpretada después de la Batalla de Boyacá; *La Libertadora*, contradanza dedicada a Simón Bolívar en 1819 y la cual se interpretó en su entrada a la ciudad de Bogotá. (Escobar J. I., 1980, págs. 56-57)

Durante el siglo XIX, se iniciaba un acercamiento a la música universal, esto gracias a las escuelas europeas de ópera y baile. Años más tarde, iniciaron nuevas tendencias musicales en Colombia, es el caso del legado de Pedro Morales Pino (1863-1926), quien implementó la estudiantina de cuerdas españolas. Durante este periodo el bambuco¹ era el modelo de canción

¹ El bambuco es un ritmo representativo de la zona andina colombiana. Es el resultante de una mezcla entre las razas negra, blanca e india. La mayoría de los cronistas e investigadores coinciden en que nació en el siglo XVIII en el Departamento del Cauca. Se define como una canción sentimental, evocativa y romántica con elementos paisajistas y con acento nativo. Octavio Marulanda Morales: El folclor de Colombia, práctica de la identidad cultural. Bogotá, Artestudio. 1984. Pág. 168.

tradicional. Junto a esta construcción de la música nacionalista se une Emilio Murillo (1880-1942) quien, con sus grabaciones de pasillos y bambucos en los Estados Unidos, lucha por difundir la música nacional. A su vez el compositor Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) creaba estrategias de difusión de la música universal, apartándose de la música tradicional y subestimando un poco la obra nacionalista. Fueron momentos de diferencias permanentes entre compositores que apoyaban el tradicionalismo y los que preferían las músicas europeas. (Bermudez, 1999)

Tiempo después, con la llegada de nuevos medios de comunicación al país, nace en 1934 Discos Fuentes, una casa disquera que permite que muchos compositores de música popular difundan sus creaciones, entre ellos se encuentran Adolfo Mejía (1905-1973), Alex Tovar (1907-1975) y Lucho Bermúdez (1912-1994). Es importante destacar que durante este periodo nace la Orquesta Sinfónica de Colombia, fundada en 1936 por Guillermo Espinoza (1905-1990). Importantes compositores como Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), Antonio María de Valencia (1902-1952), Fabio González Zuleta (1920-2011) y Uribe Holguín, difundieron parámetros estéticos de la música europea en Colombia.

Sólo a mediados del siglo XX, aparece una generación de compositores que obtuvieron la oportunidad de formarse fuera y oxigenar el panorama de la música académica en el país. Entre ellos se encuentran Blas Emilio Atehortúa (1943-), Jacqueline Nova (1935-1975), Germán Borda (1935-) y Luis Antonio Escobar (1925-1993), quienes utilizaron nuevos ambientes musicales como la sala Luis A. Calvo, ubicada en la ciudad de Bogotá, implementando y difundiendo formatos musicales académicos europeos, así como técnicas compositivas aprendidas en estas escuelas a las que tuvieron la oportunidad de asistir. (Bermudez, 1999)

Roberto Pineda Duque (1910-1977), nace a principios del siglo XX, entre 25 y 30 años antes que Atehortúa, Nova y Borda. Su catálogo musical demuestra una cifra importante de obras escritas para distintos formatos. En el caso de la música vocal presenta un considerable número de obras para coro, pues según la historia de vida "*Roberto Pineda Duque, un músico incomprendido*" (2010) escrita por el investigador Luis Carlos Rodríguez Álvarez, sus inicios musicales se basaron en el canto. A su vez tuvo la oportunidad de trabajar como maestro de capilla en diferentes iglesias de Medellín y Bogotá. Posiblemente este aspecto de su vida influye

en el proceso compositivo de su música religiosa vocal, aunque era un cargo común en esta época.

Teniendo en cuenta ese número de composiciones para coro, nace la necesidad de conocer el lenguaje musical del compositor, frente al formato coral. Las obras se relacionan por su género sacro, debido a que el compositor tiene un número relevante según el catálogo descrito por Rodríguez Álvarez; y a su vez están escritas para coro *a capella* en formato voces iguales y coro mixto.

La primera obra escogida para este trabajo pertenece a sus inicios musicales: es el motete “*Ave María*” (1942) para voces iguales; la segunda, que corresponde al fortalecimiento de sus conocimientos compositivos, es un canon escrito para coro mixto “*Lauda Sion-Amen-Aleluya*” (1956) y la última es el motete llamado “*Salmo 120*” (1964) para coro mixto, escrito en la época donde se inicia el reconocimiento de sus obras. Este orden cronológico es ubicado teniendo en cuenta la historia de vida escrita por el investigador Luis Carlos Rodríguez, ya citado.

En la sección de los anexos se encuentran las obras que fueron motivo de estudio de la investigación. Se realizó una transcripción de las obras, las cuales fueron parte del repertorio del concierto de grado en el auditorio “Lorenzo Mendoza Fleury” el 5 de febrero del 2018.

Justificación

Roberto Pineda Duque (1910-1977) fue organista, director y compositor que incursionó con la inclusión de técnicas compositivas de vanguardia, propias de este siglo, como la politonalidad, el serialismo y el sistema dodecafónico, permitiendo así determinar un estilo innovador en Colombia a partir de sus invenciones, fomentando con ello un aporte cultural y académico. Su catálogo de obras se extiende a través de música escrita para grupos de cámara, banda sinfónica, orquesta, instrumentos solistas como: flauta, oboe, violín, violonchelo, órgano y piano, repertorio sinfónico coral, así como se preocupó por elaborar música vocal sacra y profana dirigida a solistas, coro femenino, mixto e infantil. (Alvarez, 2010)

Hasta el momento se han desarrollado investigaciones que han permitido la catalogación de su música. Su familia y la Universidad EAFIT de Medellín se han encargado de proteger sus

composiciones y dar reconocimiento a su trabajo musical. Sin embargo, según el catálogo elaborado por el investigador colombiano Luis Carlos Rodríguez Álvarez, donde 87 de sus obras son escritas para formato de voces solistas con acompañamiento, coro mixto, femenino e infantil, así como obras para coro y orquesta, su amplio corpus de música vocal y coral actualmente carece de análisis, interpretación y reconocimiento. (Alvarez, 2010)

Objetivo general

Realizar un análisis de estilo de tres obras de música sacra coral *a capella* del compositor colombiano Roberto Pineda Duque (1910-1977).

Objetivos específicos

- Realizar un análisis musical e interpretativo de las obras sacras para coro *a capella* del compositor colombiano Roberto Pineda Duque.
- Conocer el discurso musical de tres de las obras sacras para coro *a capella* del compositor colombiano Roberto Pineda Duque.
- Contribuir a la difusión del valor musical de la obra coral *a capella* del compositor colombiano Roberto Pineda Duque.

CAPITULO I

MARCO REFERENCIAL

I.1. La música sacra en Colombia

La historia de la música sacra en Colombia se traslada desde la época de la colonia, es así como lo relata José Ignacio Perdomo Escobar en su libro *Historia de la música en Colombia* (1980). Perdomo menciona la manera en que se escolarizaban diferentes comunidades indígenas y mestizas, a través de la música eclesiástica.

La transculturización se permeó a través de la música vocal. En principio, es importante destacar al primer músico de la colonia, Juan Pérez de Materano (s.f-1561), el primero en escribir un libro para coro "*Canto de órgano y canto llano*" (1559). Fue un músico destacado, por la escolarización musical y el desempeño del coro de la catedral de Cartagena. (Escobar L. A., *La música en Cartagena de Indias*, 1985)

Las catedrales fueron puntos estratégicos para el desarrollo de la música para coro. Según las reglas decretadas por el arzobispo Pedro Felipe Azúa e Iturgoyen (1745-1755), se asignaba un maestro de capilla, quien se encargaba de la enseñanza musical, de componer obras para los oficios de la iglesia, así como de asumir las actividades musicales y la responsabilidad del coro. Con estas pautas, se crea una formalidad y un despliegue del trabajo vocal en diferentes e importantes iglesias del país. Entre ellas se destacan: La catedral primada de Bogotá, Cartagena, Santa Marta y Popayán; posteriormente se encuentran las catedrales de Antioquia (1804), Pamplona (1835) y Tunja (1880). (Escobar J. I., 1980). Las iglesias permitieron el crecimiento de los coros en el país, junto con las composiciones de músicos que se encontraban involucrados con el clero.

El archivo musical de la catedral primada de Bogotá conserva un importante corpus de obras. Música renacentista de compositores como Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Francisco Guerrero (1528-1599) y Cristóbal Morales (1500-1553); obras del compositor colombiano José Cascante (s.f-1702), considerado el primer compositor del país, esto es atribuido

a que sus obras corresponden a las más antiguas del archivo musical de la catedral de Bogotá. (Escobar L. A., 1987)

En el siglo XIX, la música vocal se llenó de variedad, ya no solo era música religiosa, sino que se convirtió en expresión nacionalista y académica. Se revela un número significativo de autores importantes en el país, quienes influyeron en las composiciones de la época, entre ellos se destacan escritores como: José María Lleras (1811-1868), Octavio Gamboa (1923-1990), Julio Flores (1867-1923), Ismael Enrique Arciniega (1865-1938), Epifanio Mejía (1838-1913), Gregorio Gutiérrez (1832-1872), Jorge Robledo Ortiz (1917-1990), Jorge Rojas (1911-1995), Barbar Jacob (1883-1942), Carlos Medellín (1962-), Eduardo Carranza (1913-1985), Giovanni Quessep (1939 -), Otto de Greiff (1903-1995), León de Greiff (1895-1976) y las inolvidables fábulas de Rafael Pombo (1833-1912), entre otros. La poesía ahora se había convertido en inspiración e interés de los compositores, que, bajo criterios académicos europeos, se interesaron en musicalizar dichas evocaciones patrióticas, románticas y paisajistas. (Ortiz C. B., 2000, pág. 67). Es importante destacar que el oficio de maestro de capilla se mantenía, así que la producción musical sacra, seguía presente.

I.2. Compositores colombianos de música sacra para coro siglo XIX y XX

La Facultad de la Universidad Nacional de Colombia bajo la indagación de Ellie Anne Duque, realizó una investigación sobre compositores colombianos del siglo XIX y XX. Este trabajo arrojó una recopilación de datos importantes de compositores que escribieron música en diversos formatos². A continuación, se mencionan compositores de esta investigación que presentan en su corpus de obras música vocal sacra.

Guillermo Uribe Holguín (1880-1971): Compositor Bogotano, reconocido por su amplio corpus de obras. Estudió en la Schola Cantorum de París y en el Conservatorio del París, al regresar a Colombia Holguín fue encargado de la Academia Nacional de Música, la cual

² Ellie Anne Duque Hyman & Jaime Cortes, "Compositores Colombianos" En: Colombia 2005. Universidad Nacional de Colombia v.1, pags. 95.

convirtió en Conservatorio Nacional de Música. Según el catálogo publicado en esa investigación, escribió las siguientes obras sacras para coro:

Tabla 1: Obras Sacras Guillermo Uribe Holguín

Fecha	Título de la obra	Número
S.f	<i>Misa para coro masculino y coro de niños.</i>	Op. 82
1905	<i>Victimae Paschali para coro mixto SATB y órgano.</i>	Op. 5
1920	<i>Te Deum para coro mixto SATB, Tenor solo y órgano.</i>	Op.14, n° 1
1921	<i>Tantum Ergo para coro mixto STAB y órgano.</i>	OP.14 n° 2
1926	<i>Requiem para solitas, SATB y órgano.</i>	Op .17

Antonio María de Valencia (1902-1952): Nacido en la ciudad de Cali, al igual que Holguín estudió en la Schola Cantorum de París. Este compositor fundó y dirigió el Conservatorio de Música de Cali, hoy llamado Conservatorio Antonio María de Valencia, a su vez fundó la orquesta sinfónica y la banda sinfónica de esta ciudad. Entre su amplio repertorio se encuentran las siguientes obras sacras para coro:

Tabla 2: Obras Sacras Antonio Maria de Valencia

Fecha	Título de la obra	Número
1920	<i>Gran misa de gloria para Tenor y Barítono, coro masculino a tres voces y órgano.</i>	CGV 18
1924	<i>O vos omnes qui transitis per viam para coro mixto SATB.</i>	CGV 25
1933	<i>Ave María para coro mixto SATB.</i>	CGV 48
1933	<i>Domine, salvam fac Republicam para coro Mixto SATB y órgano</i>	CGV 49
1934	<i>Credo dramático para la misa Salve Regina de Marie Joseph Erb, para coro mixto SATB y órgano.</i>	CGV 51
1934	<i>Invocation a Sainte Louise de Marillac para coro mixto SATB.</i>	CGV 52
1941	<i>Misa Santa Cecilia para Soprano y Tenor solistas y coro mixto SATB.</i>	CGV 71
1943	<i>Requiem para coro mixto SATB.</i>	CGV 74

1943	<i>Oratorio mea munda est para coro mixto SATB</i>	CGV 75
1946	<i>Himno eucarístico para coro mixto SATB y órgano</i>	CGV 78
1947	<i>Uxorta gradual para la misa de matrimonio, para coro a tres voces iguales, Alto solista y órgano.</i>	CGV 79
1949	<i>Misa breve a San Francisco de Asís para coro de voces iguales y órgano.</i>	CGV 80

Fabio González Zuleta (1920-2011): Compositor bogotano, formado en la Universidad Nacional de Colombia, donde también fue docente de composición. Las obras sacras para coro que se encuentran catalogadas son:

Tabla 3: Obras Sacras Fabio González Zuleta

Fecha	Título de la obra	Número
1960	<i>Misa de Gloria para coro mixto</i>	Sin dato
1957	<i>Te Deum para cuatro solistas, coro mixto SATB y órgano.</i>	Sin dato
1962	<i>Salmo 116 para coro mixto SATB y órgano.</i>	Sin dato

Luis Carlos Figueroa (1923-): Compositor de la ciudad de Cali, se formó bajo la tutoría de Antonio María de Valencia. Se ha dedicado arduamente a la composición y la enseñanza en el Conservatorio de música de Cali, dictando clases de piano y dirección. Se encuentran catalogadas las siguientes obras religiosas para coro:

Tabla 4: Obras Sacras Luis Carlos Figueroa

Fecha	Título de la obra	Número
1948	<i>O Salutaris para coro mixto SATB.</i>	Sin dato
1967	<i>Misa en Do M para voces solistas, coro mixto SATB y órgano.</i>	Sin dato
1975	<i>Te Deum, himno para dos voces iguales y órgano.</i>	Sin dato
1981	<i>Salve Regina para coro mixto SATB y órgano.</i>	Sin dato
1990	<i>María Magdalena, oratorio para voces, coro y órgano.</i>	Sin dato

Mauricio Nasi Lignarolo (1949-): Biólogo, arpista y compositor. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Bogotá, también estudió piano en Roma bajo la tutoría de Selika Masé. En el catálogo se observa el siguiente grupo de obras sacras para coro:

Tabla 5: Obras Sacras Mauricio Nasi Lignarolo

Fecha	Título de la obra	Número
1981	<i>Réquiem para voces blancas y órgano.</i>	Op. 17
1982	<i>Salmo 150 para voces, celesta, arpa y órgano.</i>	Op. 22
1984	<i>Hosanna para coro</i>	Op. 38
1985	<i>Salmo 117 para coro</i>	Op. 43

Blas Emilio Atehortua (1943-): Compositor Antioqueño, que inició sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, luego pasó a cursar estudios universitarios en el Conservatorio Nacional de Bogotá. Fue becado en el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales en Buenos Aires, Argentina. Fue becario para intercambio cultural en diferentes universidades de Estados Unidos. Ha sido director y maestro de diferentes universidades de Colombia, actualmente hace parte de la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Ha escrito un gran número de música para orquesta, pero es relevante lo que ha compuesto en el género sacro. A continuación, las obras catalogadas:

Tabla 6: Obras Sacras Blas Emilio Atehortua

Fecha	Título de la obra	Número
1974	<i>Requiem de los niños para solistas SATB, niño solista, coro de niños, orquesta de percusión, y banda sonomagnética.</i>	Op. 55
1980	<i>Padre nuestro de los niños de Benposta, para coro de niños.</i>	Op. 99 n° 1
1982	<i>Laudate sie mi signore para coro mixto SATB a capella</i>	Op. 143
1987	<i>Requiem del silencio, a la memoria de Guillermo Cano y Rodrigo Lara, para coro mixto SATB y órgano.</i>	Op. 116

I.3. Roberto Pineda Duque

Un músico incomprendido, así titula Luis Carlos Rodríguez al libro que publicó sobre el compositor Roberto Pineda Duque. Esta investigación es la historia de vida más completa que se haya escrito sobre el compositor antioqueño.

Pineda Duque nació en el Santuario-Antioquia el 29 de agosto de 1910 y falleció el 14 de noviembre de 1977. Inicia sus estudios musicales entre 1934 y 1941 en el Instituto de Bellas Artes de Medellín. Una de sus fortalezas era su voz, y durante esta época ingresó como cantante a la iglesia de la Candelaria de Medellín. Esto permitió que iniciara estudios de órgano con el español José Joaquín Pérez (1886-1953). Pineda siempre se interesó por la música para coro *a capella*, especialmente de género sacro, cabe destacar que el compositor fue un hombre creyente y espiritual. Esto se evidencia en el numeroso repertorio vocal de carácter religioso que escribió a lo largo de su vida y que se encuentra catalogado en el libro del investigador Luis Carlos Rodríguez.

Entre 1940 y 1950 inicia su proceso compositivo, basado en la música religiosa, no solo porque era de su gusto, sino porque era su entorno laboral. De esta década, datan obras como himnos, motetes y salmos. Roberto es ganador de su primer premio de composición en el Concurso de Música Sacra en la Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes, en el barrio Chapinero de Bogotá, con los motetes *Ave María* y *Salve Regina*. Aproximadamente en 1942, Pineda tomó clases de canto y piano en Cali, con el maestro Antonio María de Valencia (1890-1952). En 1945 viene su segundo premio de composición, en el concurso que es dirigido a compositores de música sacra, además abierto entre todas las repúblicas americanas por la Universidad de Morelia-México. La obra con la que se le otorgó el galardón fue el motete para la comunión *Penen Vivum*, escrito para tres voces iguales. El compositor continúa durante esta época de su vida involucrado con el clero, tanto es así como se traslada a Bogotá con su familia en 1946 y decide trabajar en varias iglesias, entre ellas están las parroquias de San Diego, Santa Teresita, y el Espíritu Santo.

Este periodo de su vida se convierte en un gran comienzo en su faceta creativa, muchas obras compuestas y de gran envergadura; obras a destacar como el oratorio *Septem Christi verba in cruce* escrito para solistas, coro y orquesta; la *Misa en honor a San Juan* escrita para tres voces

y órgano; y una *Misa de Réquiem* escrita para coro *a capella*, entre otras composiciones que serán mencionadas más adelante en un listado de sus obras sacras para coro.

En el periodo que comprende entre 1951 y 1954, Roberto Pineda se radicó en Neiva, donde dirigió coros de la Escuela de Música del Huila y su Banda departamental. Aquí resaltan muchas obras sinfónicas, pero no dejó de lado la escritura vocal, como la destacada obra *De profundis clamavi* para barítono solista, coro a tres voces iguales y órgano.

Según Luis Carlos Rodríguez los conocimientos musicales de Pineda se fortalecieron entre 1954-1958. El transcurso de este tiempo ingresó al Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, donde conoció nuevos conceptos musicales como el dodecafonismo. Esta época en el conservatorio le permitió formarse bajo dirección del italiano Carlo Jachino (1887-1971); a su vez estudió con el director José Rozo Contreras (1894-1973). En estos años, se abren otras posibilidades en la dirección y sigue su faceta creativa en constante producción, entre ellas se encuentra la *Misa Solemnis* para cuatro solistas, coro mixto y orquesta.

Después de 1957, su reconocimiento compositivo se extendió a otros países, un importante ejemplo es la obra comisionada por la *Asociación Italiana Santa Cecilia Pro Música Sacra*, a quienes escribió el motete *Tu gloria Jesrusalem* para coro a tres voces iguales TTB y órgano. Otro momento significativo que le dio la oportunidad de poner sus obras como repertorio para la Orquesta Sinfónica de Colombia, fue la cantata profana *Edipo Rey*, escrita para dos narradores, coro y orquesta. Este momento fue un acercamiento importante con el director Olav Roots (1910-1974), ya que le permitió estrenar varias de sus obras orquestales como *la Sinfonía #1*, *los conciertos para piano y violín*, *el Triple concierto*, entre otras. Luego de este reconocimiento y divulgación de sus creaciones, viene una valiosa oportunidad en su vida, estudiar en la *Academia Juilliard* con el maestro Vincent Persichetti (1915-1987), lamentablemente su estadía en New York no dura más que unos cuantos meses.

Hacia 1960 recibió el *Premio Sesquicentenario de la Independencia de Colombia*, por el *concierto para piano y orquesta*. Luego la Emisora Radio Sutatenza le comisionó un *oratorio sacro*, al cual llamó *Cristo en el seno de Abraham*. Otros premios se avecinan, gracias al *Concierto para violín y orquesta*, otorgado por *Concurso de la Asociación Colombiana de Cervecerías y la Televisión Nacional*; el Premio “Ingeniero Providencia” en el *Concurso de Composición Música del Tercer Festival Nacional de Arte* en Cali, por su obra *Tema y*

variaciones para orquesta. En 1964 el compositor se radica una temporada en la ciudad de Bucaramanga, trabajando en la Academia de Música de Bucaramanga donde se encarga de proyectos corales e instrumentales. Retorna a la ciudad de Bogotá en 1966 asumiendo la dirección de la Banda de la Policía Nacional. Varias de sus obras son presentadas en el Teatro Colón y otras son editadas por maestros como Luis Antonio Escobar (1925-1993) y Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982).

Los años 70 fueron dedicados a sus últimas composiciones que tuvieron reconocimientos, como el Himno de Bogotá el cual obtuvo premio por la Universidad de la Gran Colombia y la Alcaldía de Bogotá; premio de composición coral en el Festival Regional Universitario de Música Coral Latinoamericana con la obra *Eterna Luz de Amor*. Fue nombrado en 1976 como presidente de la Sociedad de Autores y Compositores de Colombia- SAYCO-. Esos últimos años de su vida pueden describirse como fructíferos y satisfactorios para el compositor, logra la cometido de que su obra sea reconocida y divulgada, así como termina siendo durante una década director invitado de la Orquesta Sinfónica de Colombia.

Tabla 7: Obras Sacras Roberto Pineda Duque³

Fecha de composición	Obra	Descripción
1940	<i>O sacrum convivium</i>	Para dos voces y órgano, texto en latín. Dedicado a Gonzalo Vidal.
1941	<i>Diez cantos para el servicio litúrgico</i>	Para coro a <i>capella</i>
1941	<i>Misa de Requiem</i>	Para coro a <i>capella</i>
1942	<i>Dos motetes (Ave María y Salve Regina)</i>	Para tres voces iguales (sopranos)
1943	<i>7 corales para el Oficio Divino</i>	Para cuatro voces masculinas y órgano. Texto en latín.
1943	<i>Tres responsos “Pro-</i>	

³ Música Religiosa. Catálogo tomado del libro Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido.

	<i>Defunctis”</i>	
1943	<i>Hora santa</i>	Para tres voces y órgano
1944	<i>Panem Vivum</i>	Motete para la comunión, tres voces iguales, con acompañamiento de órgano.
30 de julio de 1944	<i>Septem Christi Verba in Cruce</i>	Para coro a cuatro voces mixtas. Texto en latín.
1945	<i>6 motetes Eucarísticos</i>	Para tres voces iguales.
1948	<i>Misa en honor de San José</i>	Para tres voces mixtas.
1949	<i>Salve Regina</i>	Para tres voces iguales y órgano.
1952	<i>De profundis Clamavi</i>	Para barítono solista, coro a tres voces iguales y órgano.
1953	<i>Hora Mística. Meditación Eucarística</i>	Para cuatro voces iguales. Texto de Fanny Osorio.
1955	<i>Misa en honor a San Juan de Dios</i>	Para tres voces y órgano.
1955	<i>Te Deum</i>	Para solistas, coro y órgano.
1955	<i>De Profundis</i>	
1956	<i>Messa Solemnis</i>	Para cuatro solistas vocales, coro mixto y orquesta.
1956	<i>Adoro te</i>	Para dos voces masculinas (tenor y bajo) y órgano.
26 de septiembre de 1956	<i>Lauda Sion</i>	Canon para cuatro voces mixtas o iguales.
1957	<i>Misa de Requiem</i>	Para dos voces y órgano
1958	<i>Tu gloria Jerusalem</i>	Para coro de tres voces iguales (tenor 1, tenor 2 y bajo) y órgano caminante. Texto en latín.
1960	<i>O Sacrum Convivium</i>	Para coro mixto. Texto en latín.
1961	<i>Tres motetes Jesus a capella</i>	Para coro a tres voces iguales.

1961	<i>Misa breve</i>	Para tres voces iguales y órgano.
1964	<i>Alleluia</i>	Para cuatro voces mixtas.
1964	<i>Salmo 12 “Hasta cuando Señor”</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en castellano.
1964	<i>Salmo 120 “Levavi oculus meus”</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
1964	<i>Salmo 126 “Nisi Dominus”</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
1964	<i>Salmo 127 “Beati omnes”</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
10 de diciembre de 1968	<i>Misa de difuntos #2</i>	Para dos voces iguales y órgano.
4 a 7 y 12 de junio de 1965	<i>Misa Pontifical</i>	Para coro a cuatro voces mixtas. Texto en castellano.
10 de julio de 1965	<i>Misa “Regina Pacis”</i>	Para coro unísono con acompañamiento de armonio. Texto en latín.
20 de julio en 1965	<i>Misa Festiva</i>	Para coro a dos voces iguales con acompañamiento de órgano y pequeña orquesta.
25 de marzo de 1966	<i>Salmo 116</i>	Para coro mixto a cuatro voces y órgano.
10 de diciembre de 1968	<i>Misa de difuntos #2</i>	Para dos voces iguales y órgano.
10 de enero de 1969	<i>Misa Melódica</i>	Para dos voces y órgano.
10 de enero de 1971	<i>Salmo 133 “Ecce nunc...”</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
14 de diciembre de 1971	<i>Salmo 129 “De profundis...”</i>	Para barítono solista, coro a cuatro voces masculinas y órgano. Texto en latín.
1976	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.

s. f	<i>Panis Angelicus</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
s. f	<i>Ego sum resurrectio et vita</i>	Para cuatro voces mixtas. Texto en latín.
s. f	<i>Jesucristo de mi vida</i>	Villancico para cuatro voces mixtas.
s. f	<i>Dies Irae</i>	Coral para tres voces iguales a <i>capella</i>
s. f	<i>Graduale para la fiesta de Santa Cecilia</i>	Para cuatro voces mixtas a <i>capella</i> .
s. f	<i>Confiteor Omnipotent</i>	Para tres voces mixtas a <i>capella</i> . Texto en latín.
8 de octubre de 1987	<i>Misa Eucarística</i>	Para dos voces iguales y órgano.

CAPITULO II

METODOLOGIA

El enfoque empleado en esta investigación es de tipo cualitativo interpretativo. Es enmarcado en esta metodología ya que se pretende encontrar a través de la observación el discurso musical del compositor.

La investigación cualitativa busca estudiar la realidad en un ámbito natural, tal y como sucede. Todo ello a través del uso de materiales que permitan obtener descripciones de los sucesos. (Gómez, Flores, & Jimenez, 1996)

II.1. Recolección de datos

En esta primera etapa se obtuvieron las partituras, documento central de la investigación. Las obras se recolectaron a través de la Sala de Patrimonio Documental, situada en el Centro Cultural de la Biblioteca, todo vía correo electrónico⁴. En el mencionado centro de documentación yace la música del compositor la cual fue donada por su familia.

El libro de historia de vida del compositor Roberto Pineda Duque escrito por el Luis Carlos Rodríguez “Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido” publicado en el 2010, es pautado en este trabajo como guía, específicamente por su catálogo musical, además de los datos bibliográficos y contextuales que arroja dicha investigación. Esta investigación fue adquirida, gracias a la comunicación con el investigador, vía correo electrónico⁵.

⁴ María Isabel Duarte Gandica, Coordinadora Sala de Patrimonio Documental; Juan Carlos Cardona Gómez, Auxiliar administrativo. Biblioteca Luis Echavarría Vargas. Universidad EAFIT, 23 de febrero de 2015. Vía correo electrónico.

⁵ Luis Carlos Rodríguez Álvarez, Profesor investigador, Grupo de investigación de Artes y Modelos de pensamiento- Departamento de Música- Facultad de Artes-Universidad de Antioquia. Grupo de investigación audiovisual INTERDIS-Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

II. 2. Descripción metodológica

El enfoque analítico de esta investigación emplea el planteamiento teórico de Jan LaRue “*Análisis de estilo musical*”, el cual está dividido en tres etapas: la Contextualización, la Observación y la Evaluación. Dichos procesos contribuyeron en la construcción de los resultados y conclusiones.

La contextualización: Encierra los antecedentes, el entorno histórico en el que fue escrita cada obra. Se enmarca una prioridad sobre la diversidad de evidencias que dan pauta a la primera idea de los procedimientos en cada obra. (LaRue, 1987, pág. 2)

La observación: Este punto de la investigación encierra dos secciones de análisis, que se relacionan entre sí. La primera sección corresponde a la observación de las tres principales dimensiones (pequeñas, medianas y grandes). Las pequeñas corresponden a los motivos, las semifrases y las frases; las medianas a los periodos, párrafos, secciones y/o partes de la obra y por último las grandes, que corresponden al sentido total de la música, el movimiento, la obra y/o el grupo de obras; es aquí donde se inicia la comparación.

La segunda sección comprende cuatro aspectos, a los cuales LaRue los denomina, elementos contributivos, estos son: el sonido (timbre, dinámicas, textura); la armonía (principales cadencias, color, tensión, modos); la melodía (movimiento, dirección, función dentro de la armonía); el ritmo (motivos, mayor o menor actividad). Cada uno de ellos evalúa el discurso musical. Este análisis agrega un quinto elemento al que le llama crecimiento, el cual corresponde al resultado de la valoración de los anteriores aspectos, y quien dará la contribución de los elementos en el discurso musical. (LaRue, 1987, pág. 2)

Evaluación: Es el momento en el que se crea el equilibrio entre la unidad y la variedad. Aquí se inicia la conclusión de los elementos encontrados en la observación y los resultados del proceso del crecimiento en las obras y su relación. Su objetivo es descubrir a través de las obras “la individualidad, originalidad y los elementos que son fácilmente perceptibles en el compositor”. (LaRue, 1987, pág. 149)

II.3. Diseño de herramientas

Los siguientes cuadros presentan los puntos en los que se enfoca el análisis

Cuadros de análisis

- La tabla número 8 incluye observaciones de la totalidad de las obras y la relación entre ellas, yace allí la comparación (crecimiento). El resultado se verá en las conclusiones.

Tabla 8 Elementos de grandes dimensiones

GRANDES DIMENSIONES				
Elementos que contribuyen al desarrollo del lenguaje musical				
Obras	1. Sonido	2. Armonía	3. Melodía	4. Ritmo
Ave María	¿Dónde se encuentra el clímax de la obra?	¿Qué tonalidades se destacan en la obra?	¿En qué voz predomina la melodía en la obra?	¿El movimiento rítmico es contrastante o más complejo entre las secciones?
Lauda Sion- Amen-Aleluya				
Salmo 120				
	¿Principal textura de la obra?	¿Qué función tiene la armonía en las llegadas importantes de la obra?		
	¿Qué dinámicas refleja el discurso musical de la obra?			
5. Crecimiento				

¿Las principales articulaciones⁶ están marcadas por áreas de cierta estabilidad o por otras de mayor actividad?

- La tabla número 9 representa el análisis individual de las partes de la pieza (párrafos, periodos y frases). Será aplicado a cada una de las obras:

Tabla 9 Elementos de medianas dimensiones

MEDIANAS DIMENSIONES			
Elementos que contribuyen al desarrollo del lenguaje musical			
Obra		Ave María	
1. Sonido	2. Armonía	3. Melodía	4. Ritmo
¿Qué tipo de textura se usa en la sección? ¿Dónde se encuentra el clímax de la sección?	¿Qué tonalidades destacan o reciben importancia? ¿Qué tipo de textura armónica emplea en las secciones?	¿Existe un equilibrio simétrico entre los puntos melódicos altos, o alguna progresión ascendente entre las secciones?	¿Los motivos rítmicos presentan mayor complejidad que en otros pasajes de la sección?
5. Crecimiento			
¿Las principales articulaciones están marcadas por áreas de cierta estabilidad o por otras de mayor actividad?			

- La tabla número 10 se enfoca en los motivos y las pequeñas unidades que caracterizan las piezas. Será aplicado a cada una de las obras:

⁶ Según Jan LaRue este término hace referencia a los cambios en el discurso musical, visto desde cualquiera de sus elementos contributivos SAMeRC. (LaRue, 1989, págs. 96-97)

Tabla 10 Elementos de pequeñas dimensiones

PEQUEÑAS DIMENSIONES			
Elementos que contribuyen al desarrollo del lenguaje musical			
Obra		Ave María	
1. Sonido	2. Armonía	3. Melodía	4. Ritmo
¿Qué contrastes dinámicos usa en las frases y semifrases?	¿La armonía tiene cambios continuos o predominan frases completas en una sola función armónica?	¿Qué tipo de movimientos melódicos predominan, grados conjuntos, disjuntos o saltos? ¿Las melodías presentan elementos de retórica musical?	¿Qué función genera el ritmo durante el flujo de los motivos?
5. Crecimiento			
¿Las semifrases producen un equilibrio estático o crean un sentido de progresión dentro de la frase?			

CAPITULO III

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

III.1. Ave María

Antecedentes

Este motete fue escrito en 1942. Esta obra fue ganadora del Primer Premio en el Concurso de Música Sacra de la Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes, en el barrio Chapinero de Bogotá.


Se considera que este motete hace parte de sus primeras composiciones, según la historia de vida escrita por Luis Carlos Rodríguez Álvarez, inició con música sacra en diferentes iglesias de Medellín y Bogotá.

Esta obra fue escrita para voces iguales (soprano 1, soprano 2 y contralto).

Tabla 11 Texto Ave Maria

Texto	Traducción
Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus.	Dios te salve María, llena eres de gracia el Señor es contigo; Bendita tú eres entre todas las mujeres, y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.
Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc, et in hora mortis nostrae.	Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte.
Amen.	Amén

Tabla 12 Elementos musicales Ave Maria

Elementos musicales	
Tonalidad	No es una obra tonal por las siguientes características: la armadura y la cadencia. La obra tiene una tendencia impresionista y aunque está conformada por una secuencia de triadas, estas no garantizan la tonalidad.
Tempo	♩ = 90 aproximadamente
Métrica	La obra está escrita en 2/4
Carácter	El carácter sugerido por el compositor es “devotamente”.
Rango de las voces	 <p>The image shows three staves of musical notation for Soprano, Mezzo-Soprano, and Alto voices. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Soprano staff has a half note on G4. The Mezzo-Soprano staff has a half note on E4. The Alto staff has a half note on C4.</p>

Observación

Grandes dimensiones

Esta obra presenta una estructura binaria (A-B), complementado con una coda. Las secciones están delimitadas por el uso del texto. La sección A (compases 1 - 29), comprende los cuatro primeros versos de la oración. La sección B (compases 30 - 48), corresponde a los tres siguientes versos. La coda está escrita sobre la palabra *amen* y va desde el compás 49 hasta el 57.

Tabla 13 Grandes dimensiones, secciones

Ave María								
Sección A			Sección B			Coda		
1	-	29	30	-	48	49	-	57

Medianas dimensiones

Tabla 14 Mediadas dimensiones, secciones

Ave María							
Sección A				Sección B			Coda
a		a'		b	b'	b''	
1 - 9	10-15	16-21	22-29	30- 32	33 - 37	38 - 48	49 - 58
<i>Ave Maria, gratia plena, ,</i>	<i>Dominus tecum</i>	<i>Benedicta tu in mulieribus,</i>	<i>et benedictus fructus ventris tui, Iesus.</i>	<i>Sancta María, Mater Dei</i>	<i>ora pro nobis peccatoribus,</i>	<i>nunc, et in hora mortis nostrae</i>	<i>Amen</i>

La primera sección está conformada por dos periodos, de los cuales cada uno se divide en dos frases. La textura empleada es homofonía y está construida por un bloque armónico cerrado.

Su principal motivo está conformado por el uso de tres corcheas en anacrusa seguidas de dos negras. Este motivo lo emplea para dar inicio a las frases. Se evidencia la importancia que le brinda al acento de la palabra.



Figura 1 Motivo principal

En el primer periodo, el compositor usa melismas para algunas palabras, brindando así importancia a las mismas. Utiliza este mecanismo como punto de llegada o conducción de la frase.

Soprano 1

Soprano 2

Alto

A-ve Ma - ri - a — gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne -

A-ve Ma - ri - a — gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne -

A-ve Ma - ri - a — gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne -

melismas

The image shows three staves of music for Soprano 1, Soprano 2, and Alto. The lyrics are 'A-ve Ma - ri - a — gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum be - ne -'. Red lines and blue circles highlight the melismas on the word 'a' in each part. A blue oval at the bottom is labeled 'melismas'.

Figura 2 Melismas

El segundo periodo presenta una textura con mayor movimiento, el compositor sigue utilizando las corcheas en anacrusa, pero esta vez la conducción de la frase va hasta la palabra *Jesus*, donde vuelve a emplear el melisma, resaltando la importancia del hijo de María.

Motivo inicial

melisma

16

Soprano 1
cum be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus, et be-ne-dic-ta fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus

Soprano 2
cum be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus, et be-ne-dic-ta fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus

Alto
cum be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus, et be-ne-dic-ta fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus

Figura 3 Motivo inicial y melisma

La sección B está conformada por tres frases. Presenta una textura contrastante, pues el compositor emplea un recitado y terminaciones de los textos sobre notas largas.

El inicio de las dos primeras frases presenta la libertad de la oración.

Frases 1 y 2

30 Recitado

Soprano
Sancta Maria, Mater De-i, Ora pronobis pecca-to-ri-bus

Mezzo-Soprano
Sancta Maria, Mater De-i, Ora pronobis pecca-to-ri-bus

Alto
Sancta Maria, Mater De-i, Ora pronobis pecca-to-ri-bus

Figura 4 Frase 1 y 2

La tercera frase, presenta mayor movimiento rítmico. Es posible que este cambio de textura se deba a que el compositor quiere dar una sensación de angustia a la súplica. Pineda Duque usa el motivo inicial, con una variación. Asigna la melodía a la voz de la soprano, y

emplea un registro que permite el destaque de esta voz. Es posible que esta sonoridad esté relacionada con la importancia que el compositor le da a la oración para que esta sea escuchada con mayor atención.

Soprano

38

nunc et in ho - ra mor - tis no - strae

Figura 5 Melodía

La coda está escrita sobre la palabra *amen*. El compositor le da importancia al final de la oración, creando un melisma que se mueve en la voz de la soprano, un motivo melódico que se repite, pero que luego va cerrando, dándole dirección descendente a la melodía. Las voces de la mezzosoprano y contralto se mueven en homofonía y en intervalos de tercera menor, creando una base armónica, que permite que esta sonoridad se mueva de forma liviana, hasta terminar la obra.

Melodía en la Soprano

49

Soprano

Mezzo-Soprano

Alto

Intervals de 3ra menor Mezzo y Alto

Figura 6 Intervalos

Evaluación

Sonido

La obra presenta un contraste de textura, entre las dos secciones. Es posible que en la primera parte el compositor utiliza mayor movimiento rítmico para dar ímpetu al texto, ya que el texto de la oración corresponde a una exaltación a María. Por otro lado, la sección B, se torna libre, con el empleo del recitado, porque esta parte de la oración es más que una petición a la Virgen María, se convierte en una súplica personal, una oración íntima.

Armonía

Aunque la obra presenta una armadura de tonalidad, esta no demuestra que sea tonal. Toda la composición está escrita en una secuencia de triadas. El uso de acordes cerrados, intervalos de terceras menores con movimiento directo, crea un lenguaje armónico contemporáneo. Muy importante rescatar la cadencia que emplea en el final de la sección A y en el final de la obra, con esto el compositor exalta la disonancia e inestabilidad que le da a la composición, justo en esa cadencia final, que es imitada literalmente en ambos finales utiliza la llegada a un acorde disminuido.

Melodía

En esta obra el compositor asigna las melodías a la voz de la soprano, aunque es una obra que generalmente se mueve en homofonía, utiliza movimientos contrastantes como el uso de notas de paso o bordaduras.

Ritmo

Las figuras destacadas son las corcheas en anacrusa acompañadas de dos negras. Así mismo emplea notas largas.

En la revisión y versión realizada, se aplican cambios de métrica. La obra está escrita en compás de 2/4, pero aquí fue modificada a 4/4 para brindar mayor fluidez en las frases. La obra se simplifica brindando una visión más clara de las frases.

En los recitativos, donde el compositor emplea cuadradas para dar libertad a los textos, se sugirió en la revisión y versión una manera de recitar, dando importancia a la prosodia.

Crecimiento

La obra presenta contrastes en textura. El compositor utiliza en la sección A textura homofónica. Seguidamente, emplea un cambio súbito en la sección B, utilizando recitativos, que generan libertad en la oración. Para la coda, Pineda Duque usa melodía con acompañamiento, mientras la soprano 2 y la contralto van en homofonía, la soprano 1 lleva la melodía.

El modo menor y el modo mayor que presentan las secciones de la obra, reflejan brillantez de la oración, que en un principio expresa súplica, y que posiblemente el compositor hace notoria con el cambio al homónimo mayor. Su final, expresa una extensión de la palabra *Amen*, resaltando la importancia de una conclusión en esta oración. Sin embargo hace énfasis en un cierre de la sonoridad, no sólo con las dinámicas que asigna, si no con el movimiento melódico de las que van en dirección descendente.

III.2. Lauda Sion-Amen-Aleluya

Antecedentes


La obra data del 26 de septiembre de 1956. El compositor Pineda Duque se encontraba en la ciudad de Bogotá, asumiendo dos cargos importantes. El primero como profesor de la cátedra de cultura musical en el Colegio Mayor de Cundinamarca y el segundo como Organista y Maestro de Capilla en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves. Posiblemente esta obra corresponda a un trabajo realizado para la iglesia, debido a su género sacro. (Álvarez, 2009, pág. 72).

Fue extraída del manuscrito original que reposa en la Biblioteca Luis Echavarría Villegas en la Universidad EAFIT en la ciudad de Medellín. Está escrita para formato coro mixto (soprano, alto, tenor y bajo), aunque el compositor aclara en la página principal, que puede ser interpretado también a 4 voces iguales. Su texto corresponde a una secuencia escrita por Santo Tomás de Aquino para la celebración de la Misa Corpus Christi. Aunque esta secuencia está compuesta por 24 versículos, el compositor solo emplea 6 de ellos. Utiliza los 4 primeros y luego salta al 21 y 22.

Tabla 15 Texto Lauda Sion

Texto	Traducción
<p><i>1.Lauda Sion, Salvatorem;</i> <i>Lauda ducem et pastorem,</i> <i>In hymnis et canticis.</i></p>	<p>1.Alaba Sión a tu Salvador Alaba a tu guía y pastor Con himnos y cánticos.</p>
<p><i>2.Quantum potes, tatum aude;</i> <i>Quia major omni laude,</i> <i>Nec laudare sufficiens.</i></p>	<p>2.Pregona su gloria cuando puedas Porque él está sobre toda albanza Y jamás podrás alabarle lo bastante.</p>
<p><i>3.Laudis thema specialis,</i> <i>Panis vivus et vitalis</i> <i>Hodie proponitur;</i></p>	<p>3. El motivo especial de nuestro dolores Que hoy se te propone Es el pan vivo que da vida.</p>
<p><i>4.Quem in sacroe mensa coence,</i> <i>Turbae fratrum duodence</i> <i>Datum non ambigitur.</i></p>	<p>4. Es el mismo no lo dudes Que aquel que en la Santa Cena A las doce se entregó.</p>
<p><i>21.Ecce Panis Angelorum,</i> <i>Factus cibus viatorum,</i> <i>Vere panis filiorum,</i> <i>Non mittendus canibus.</i></p>	<p>21. He aquí el pan de los ángeles Hecho viático nuestro; Verdadero pan de los hijos No lo echemos a los perros.</p>
<p><i>22. In figures proesignatur</i> <i>Cum Isaac immolator,</i> <i>Agnus Paschae deputatur,</i> <i>Datur manna patribus.</i></p>	<p>22. Figuras lo representaron: Isaac fue sacrificado; El cordero pascual, inmolado: El maná nutrió a nuestros padres.</p>

Tabla 16 Elementos musicales *Lauda Sion*

Elementos musicales	
Tonalidad	Do mayor
Tempo	Presenta dos indicaciones de tiempo en diferentes momentos de la obra. Tranquilo dulcemente (compás 1) Con moto (compás 70)
Métrica	La obra está escrita en compás partido.
Carácter	Alabanza y celebración
Rango de las voces	 <p>The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. Each voice part is represented by a single note on a staff, indicating the pitch range for each voice type. The Soprano part is on a treble clef staff, the Alto part is on a treble clef staff, the Tenor part is on a treble clef staff with an 8 below the clef, and the Baritone part is on a bass clef staff.</p>

Observación

Grandes dimensiones

La obra presenta forma ternaria, con reexposición de la sección A. Está compuesta dividida en A-B-C-A. La primera es la sección A (compás 1-56), constituida por los versículos 1, 2, 3 y 4 de la secuencia, este presenta el tema principal de la obra. Este a su vez se divide en dos periodos, se diferencian porque el primero presenta los versículos 1 y 2, y el segundo periodo está conformado por el 3 y 4, además presentan el tema principal en inversión. La sección B, (compás 57-69), está constituida por los versículos 21 y 22, es una sección recitada y totalmente contrastante a la textura imitativa que el compositor empleó en las secciones anteriores. La

tercera sección es C, la más larga de la obra (compás 70-117), donde emplea las palabras *Amen* y *Aleluya*. El compositor cierra la obra, con la sección A.

Tabla 17 Grandes dimensiones, secciones

Estructura Lauda Sion, Amen – Aleluya							
Sección A		Sección B		Sección C		Sección A	
1 - 28	29 – 56	57 – 69		70 - 117		1 - 28	29 – 56
Do M	Do M	Lam	Do M	Lam	Sol M	Do M	Do M

Medianas dimensiones

Tabla 18 Medianas dimensiones, secciones

Estructura Lauda Sion, Amen – Aleluya													
A				B		C				A			
a		a'		b		C				a		a'	
						Fuga doble							
1 - 28		29 - 56		57 - 69		Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda	1 - 28		29 - 56	
Do M		Do M		Lam - Do M		70 - 80	81 - 91	92 - 114	115-117	Do M		Do M	
Vers.	Vers.	Vers.	Vers.	Versículo 21 y		<i>Amen</i>				Vers.	Vers.	Vers.	Vers.
1	2	3	4	22		<i>Aleluya</i>				1	2	3	4

La primera sección está conformada por un canon al unísono estricto en Do mayor. Donde el antecedente es asignado a la soprano y el consecuente a las otras voces en el siguiente orden:

tenor, alto y bajo, separados por un compás. Seguramente emplea esta textura con movimiento porque los textos son de alabanza y celebración.

1 Antecedente

Soprano
Lau - da Si - ón Sal - va - to - rem

Alto
Lau - da Si - ón Sal - va - to - rem

Tenor
Lau - da Si - ón Sal - va - to - rem

Baritone
Lau - da Si - ón Sal - va - to - rem

Consecuente

Figura 7 Antecedente y consecuente

La melodía del canon está conformada por tres ideas. La primera es la idea principal, de allí se desarrollan las siguientes dos ideas con algunas variaciones. La segunda idea sugiere un movimiento en espejo de la primera idea; la tercera es retrograda con variaciones en algunos grados.

Melodía del canon

Soprano
Lau - da Si - ón Sal - va - to - rem Lau - da du - cem et pas - to - rem in hym - nis et can - ti - cis

Figura 8 Melodía del canon

Este primer periodo está dividido por dos frases, que son estructuralmente iguales, pero que se diferencian por sus textos, primer versículo y segundo versículo. Los periodos están

conectados para no perder continuidad en el canon, esto se evidencia en el compás 14, donde la soprano entra nuevamente con el consecuente, esta vez con el segundo versículo de la secuencia, y a su vez se solapa con la voz del bajo que viene terminando su melodía, de la frase 2.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The score is in 4/4 time and begins at measure 12. The lyrics are Latin: 'in hym - nis et can - ti - cis' and 'Quan - tum po - tes tun - tum au - de'. The score is annotated with colored boxes and labels:

- A purple box labeled 'antecedente con versículo 2' highlights the Soprano's entry in measure 14 with the lyrics 'Quan - tum po - tes tun - tum au - de'.
- A yellow box labeled 'Consecuente versículo 1' highlights the Baritone's entry in measure 12 with the lyrics 'in hym - nis et can - ti - cis'.
- A green box labeled 'Consecuente versículo 2' highlights the Tenor's entry in measure 14 with the lyrics 'Quan - tum po - tes tun - tum'.

Figura 9 Antecedente y consecuente, versículo 2

En el segundo periodo, se presenta la misma estructura en textura y forma del primer periodo. Las diferencias se encuentran en el uso de los textos y la variación empleada en la melodía del canon.

Los textos empleados son los versículos 3 y 4 de la secuencia; sin embargo, la distribución de las entradas en y presentación del antecedente y consecuente del canon, son iguales a la presentada en la segmentación a.

Emplea el uso de la inversión. La melodía está escrita en Do mayor, aunque el compositor utiliza para esta el uso del tercer grado de la tonalidad. Es decir, en esta melodía empieza la nota mi. La dirección melódica ahora es descendente, pero mantiene el uso de los intervalos.

Melodía del canon
Periodo 1

Melodía del canon.
Periodo 2

Figura 10 Melodía del canon. Periodo 1 y 2

La sección B está escrita en forma de recitado. El compositor mantiene notas largas para que el coro recite de forma libre los textos.

Es una sección contrastante y calma que da equilibrio al movimiento que la obra en sí contiene. La armonía empleada produce un cambio de modo utilizando la relativa menor (La menor), es posible que esto esté relacionado al sentido de los textos, que ahora exaltan el cuerpo de Cristo convertido en alimento para que todos los hombres puedan recibirlo.

Sección B

Soprano
Alto
Tenor
Baritone

Am Dm E Am G C ----- C2 C6 F G ----- G7 C

Figura 11 Sección B

La sección se divide en dos periodos y a su vez cada uno en dos frases.

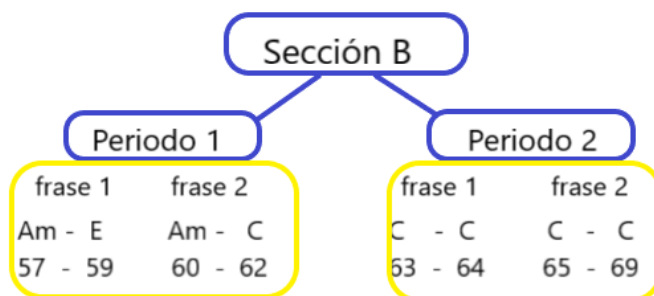


Figura 12 Periodos sección B

El primer periodo corresponde a los compases del 57 al 62. El compositor emplea notas largas a manera de recitado. Este contraste de textura va acompañado del cambio armónico, pasando a la relativa menor y terminando la primera frase de este periodo en la dominante de La menor. Es posible que esta sonoridad producida por el cambio de textura y de armonía sea la manera de destacar la presentación de este texto, donde Santo Tomás de Aquino expresa por primera vez en toda la secuencia que aquí se encuentra el pan de los ángeles, “*ecce panis angelorum*”. El periodo se completa con la segunda frase que armónicamente retorna a la tonalidad de Do mayor dando continuidad a la idea de la importancia del cuerpo de Cristo hecho pan para la humanidad.

El segundo periodo, continua con la idea de mantener notas largas para las frases, pero a partir del compás 64, el compositor emplea una especie de coral, textura que le permite tener fluidez y seguramente dar un carácter grandioso. Posiblemente lo empleo para concluir la idea de cuán importante es el cuerpo de Cristo, en el segundo texto también se resalta la importancia del sacrificio de Cristo por el mundo.

La tercera sección, denominada sección C, es un desarrollo contrapuntístico sobre las palabras *amen* y *aleluya*.

El compositor crea una yuxtaposición entre ambas palabras. Usa un fugado doble, empleando dos temas: tema 1 para la palabra *amen* y tema 2 para la palabra *aleluya*.

Ambos sujetos son contrastantes, en ritmo y movimiento melódico. El primero presenta una nota larga y luego un intervalo de segunda mayor ascendente. Por otro lado, el sujeto número dos, presenta un motivo inicial en contratiempo y con un intervalo de octava justa ascendente.

Temas del Fugado doble

70

Alto

Sujeto 1

Tenor

Sujeto 2

Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A - men A - men A - men

Figura 13 Temas fugado doble

La exposición comprende los compases del 70 al 80. Inicia con el sujeto 1 en la voz de la contralto y el sujeto 2 en la voz del tenor. El contrasujeto 1 aparece en la voz de la soprano, pero a la segunda superior e inmediatamente aparece otra imitación del sujeto 1 en la voz del bajo, pero a la tercera inferior.

70

Soprano

contrasujeto 1(a la 2da)

Alto

Sujeto 1

Tenor

contrasujeto 1 (a la 6ta)

Baritone

A - men

A - men

C G Am Em Dm

Figura 14 La exposición

El compositor decidió emplear el sujeto 1 de la siguiente manera. Lo empleó en las voces graves (alto y bajo), en la tónica. Primero en la exposición es presentado en la contralto (compás 70) y luego en el desarrollo lo muestra en la voz del bajo (compás 81).

70

S

A

T

B

81

S

A

T

B

Sujeto 1

Sujeto 1

Figura 15 Sujeto 1 en la tónica

A partir del compás 92, aparece la reexposición de ambos temas (sujeto 1 y sujeto 2). El sujeto 1 aparece en la voz del tenor a la quinta, por otro lado, el sujeto 2 aparece con variaciones rítmicas y de intervalos (bajo, soprano y alto). En el compás 103, aparece por última vez el sujeto 1, en la voz de la soprano a intervalo de quinta.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The score begins at measure 92. The Soprano part starts with the word 'men' and then has a section labeled 'sujeto 2 a la 2da' (Subject 2 at the 2nd) and another section labeled 'sujeto 2 a la 3ra' (Subject 2 at the 3rd). The Alto part has a section labeled 'sujeto 2 a la 3ra' and another section labeled 'A'. The Tenor part has a section labeled 'sujeto 1 a la quinta' (Subject 1 at the 5th) and lyrics 'Al - - - le - lu - ya Al'. The Baritone part has a section labeled 'sujeto 2 a la quinta' (Subject 2 at the 5th) and lyrics 'A'. The score is written in C major and 4/4 time.

Figura 17 La reexposición

El compositor cierra este pasaje contrapuntístico, con una semicadencia. Pues él decide no terminar la obra con esta sección que, por su textura, da la sensación de llegar a un final. El retorna a la sección A y para conectar ese *da capo*, emplea la cadencia a la dominante, que además está escrita en la palabra *aleluya*, y no sobre la palabra *amen*.

115

Soprano
Al - le - lu - ya

Alto
men Al - le - lu - ya

Tenor
men Al - le - lu - ya

Baritone
Al - le - lu - ya

K6/4 G7 G

Semicadencia

Figura 18 La cadencia

Evaluación

Sonido

El compositor utiliza la imitación como principal recurso para el desarrollo de la obra. Sin embargo, crea un contraste rítmico, con el uso de los recitados en la sección B. Este momento de calma, da paso al desarrollo contrapuntístico que realiza en la sección C, con las palabras *amen* y *aleluya*. Sin embargo, su cierre es el retorno al inicio de la obra, con el canon empleado en la sección A, posiblemente una manera de dar importancia a los versículos.

Armonía

Emplea la tonalidad de Do mayor, y toda la obra se centra en esta tonalidad, aunque emplea una modulación en la sección B a la relativa menor (La menor), pero termina esta sección que no es tan larga, y retorna a la tonalidad inicial. El desarrollo contrapuntístico se mueve sobre la tonalidad de Do mayor, aunque emplea notas de paso, que dan cabida al uso de acordes auxiliares, este último uso, se evidencia en la sección C.

Melodía

El compositor asigna la melodía en diferentes momentos a todas las voces. Esto se evidencia en la textura empleada, el canon. De la misma manera, se muestra en la sección C,

donde emplea dos temas que pasan en diferentes momentos por todas las voces. Seguramente para Pineda Duque en esta obra era necesario crear una reiteración de las melodías en los diferentes colores que pueden percibirse en las voces. Es un contraste tímbrico de sonidos, que da relevancia a los textos.

Ritmo

En el inicio el compositor muestra su preferencia por el uso de las blancas, con las cuales construye el tema principal de la obra. Sin embargo cuando viene el cambio de textura, también crea un cambio rítmico, realizando variaciones, que generan mayor movimiento en la obra.

Crecimiento

La obra presenta cambios entre el contraste de la textura y el cambio de velocidad. El inicio de la obra presenta un canon, que permite que las voces se solapen en la oración de alabanza. De esa sonoridad de eco, cambia repentinamente a un recitado, que genera calma y claridad en los textos, e inmediatamente viene el mayor movimiento de la obra, un final extenso y contrapuntístico. El compositor no emplea modulaciones contrastantes, siempre se evidencia la tonalidad mayor en la obra, pero sí juega un papel muy importante en esta estructura y elementos rítmicos que hacen de la obra su mayor distinción.

III.3. Salmo 120

Antecedentes

Esta obra fue escrita en 1964. Para la fecha el compositor Roberto Pineda Duque se encontraba en la ciudad de Bucaramanga, trabajando en la organización y dirección de varios grupos corales e instrumentales, donde fue convocado por la directora de Extensión Cultural Departamental en la Academia de Música de Bucaramanga. (Álvarez, 2009, pág. 114).

La obra fue extraída del manuscrito original que reposa en la Biblioteca Luis Echavarría Villegas en la Universidad EAFIT en la ciudad de Medellín. Su formato vocal está estructurado para coro mixto (soprano, alto, tenor y bajo). El texto de esta obra es extraído del libro de los salmos. Corresponde a la alabanza número 120, del grupo de los salterios graduales.


Tabla 19 Textos Salmo 120

Texto	Traducción
<i>1. Levavi oculos meus in montes, unde veniet auxilium mihi.</i>	1. Levanto mis ojos a los montes, ¿de dónde me vendrá la ayuda?
<i>2. Auxilium meum a Domino, qui fecit caelum et terram.</i>	2. La ayuda me viene del Señor, que hizo el cielo y la tierra.
<i>3. Non det in commotionem pedem tuum:</i>	3. El no dejará que resbale tu pie,
<i>4. Neque dormitet qui custodit te.</i>	4. Tu guardián no duerme.
<i>5. Ecce non dormitabit neque dormiet, qui custodit Isarael.</i>	5. No duerme ni dormita, el guardián de Israel.
<i>6. Dominus custodit te, Dominus protection tua, super manum dexteram tuam.</i>	6. El Señor es tu guardián, es la sombra protectora a tu derecha.
<i>7. Per diem sol non uret te: neque luna per noctem.</i>	7. De día no te dañará el sol, ni la luna de noche.
<i>8. Dominus custodit te ab omni malo: custodiat animam tuam Dominus.</i>	8. El Señor te protegerá de todo mal, el Señor guarda tu alma.
<i>9. Dominus custodiat introitum tuum, et exitum tuum:</i>	9. El Señor guarde tu entrada y tu salida
<i>10. Ex hoc nunc, et usque in saeculum.</i>	10. A partir de este momento, ahora y para siempre
<i>Amen</i>	Amen

Al ser un salmo gradual, este hace referencia a los cantos de los grados o escalones, que realizaban los peregrinos cuando subían a todas las latitudes de Jerusalén, donde celebraban las

fiestas anuales en el templo. El salmo 120 es específicamente un canto vespertino, interpretado por los peregrinos mientras tenían a la vista las montañas y subían los caminos difíciles de Jerusalén⁷.

Tabla 20 Elementos musicales Salmo 120

Elementos musicales	
Tonalidad	Mi bemol mayor
Tempo	Presenta cuatro indicaciones de tiempo en diferentes momentos de la obra. Moderato assai (compás 1) Piu mosso (compás 148) Lento (compás 174)
Métrica	La obra está escrita en compás partido.
Carácter	Por sus textos la obra tiene un mensaje esperanzador y de confianza hacia Dios.
Rango de las voces	 <p>The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. Each voice part is written on a five-line staff. The Soprano and Alto parts use a treble clef, the Tenor part uses a treble clef with an '8' below it, and the Baritone part uses a bass clef. The notes are simple, mostly quarter and half notes, with some rests. The background of the score is light yellow.</p>

Observación

⁷ Nota extraída del Directorio Franciscano-La oración de cada día. Página web: <http://www.franciscanos.org/oracion/salmo120.htm>

Grandes dimensiones

La obra presenta tres grandes secciones. La sección A (compás 1 al 69), un tema primario en tonalidad de Mi bemol mayor. La sección B (compás 69 al 126), contrastante en textura y articulación y una sección C, como tema final que no funciona como coda, ni como complemento, ni extensión, pero que tiene función de cadencia. (Compás 127 al 179).

Tabla 21 Grandes dimensiones, secciones

Estructura Salmo 120		
Sección A	Sección B	Sección C
Mi bemol M 1 - 68	Do m - Do M 69 - 126	Fa m - Mi bemol M 127 - 179

Medianas dimensiones

Estructuralmente las secciones tienen subdivisiones que se derivan de los textos.

Tabla 22 Medianas dimensiones, secciones

Estructura Salmo 120					
Sección A		Sección B		Sección C	
a	a'	b	b'	Transición	Fugato
Mi bemol M 1 - 27	Do m - Mi bemol 28 - 69	Do m - Sol M 70 - 94	Do m - Do M 95 - 126	Fa m Mi bemol M 127 - 146	Mi bemol M
Versículos 1 y 2	Versículos 3, 4 y 5	Versículos 6 y 7	Versículos 8, 9 y 10	<i>Amen</i>	

La sección A, presenta dos segmentaciones, cada uno corresponden a los dos primeros versículos del salmo.

La primera (a) va desde el compás 1 hasta el 27 (versículo 1 y 2), y es aquí donde el compositor presenta el motivo principal de la obra. Dicho motivo está conformado por: dos figuras de blanca, seguidas de una blanca y dos negras.



Figura 19 Motivo principal

En la primera frase el compositor asigna la melodía a la voz de la Soprano, utiliza la melodía en dirección ascendente, posiblemente relacionando esa primera mirada del peregrino hacia los cielos.

Melodía

Soprano

Bordadura ascendente

Dirección melódica ascendente.

Le - va - vi o - cu - los me - os in mon - tes,

Figura 20 Melodía

Usa una textura homofónica, armónicamente emplea cambios frecuentes de las funciones armónicas, junto con el uso continuo del cromatismo.

Textura homónica Cromatismo en las voces graves.

I I2 Vi Vi2 Vi IV V I Vii/ii ii V/ii ii

Figura 21 Textura

La continuación de la frase (compases del 7 al 15) reposa en una pregunta. El compositor emplea un registro grave para todas las voces, posiblemente dando con esta sonoridad la representación de una pregunta íntima y quizás cargada de misterio y angustia por parte del peregrino, tanto así que la melodía es asignada a la voz del Bajo, el cual es el único que se mueve, es importante mencionar que, en esta melodía, el compositor presenta un segundo motivo, el cual es una disminución derivada del motivo inicial.

A su vez, en ese mismo contexto de pregunta usa armónicamente una semicadencia, generando una tensión o suspensión frente al interrogante del salmista.

7

Soprano
Un - de ve - ni - et a --- u - xi - li - um mi - hi?

Alto
Un - de ve - ni - et a --- u - xi - li - um mi - hi?

Tenor
Un - de ve - ni - et a --- u - xi - li - um mi - hi?

Baritone
Un - de ve - ni - et a --- u - xi - li - um mi - hi?

Melodia en el Bajo

Motivo 2

V7 I V7

Semicadencia

Figura 22 Textura, motivo 2 y cadencia

Motivo secundario

Figura 23 Motivo 2

La respuesta del salmista inicia a partir del compás 16, donde se presenta el segundo versículo que conforma esta primera segmentación a’.

El versículo 2, corresponde a la respuesta de la pregunta formulada en el versículo anterior. Pineda Duque emplea una textura polifónica, dando mayor movimiento a cada voz, empleando en imitación el motivo secundario. Esta frase se va abriendo en registro en todas las voces, para dar una sonoridad generosa, con ello dando relevancia a la respuesta alentadora del salmista.

Motivo secundario en pregunta - respuesta

19

Soprano
Do - mi - ne

Alto
Do - mi - ne

Tenor
Do - mi - ne

Baritone
Do - mi - ne

Figura 24 Pregunta y respuesta, motivo 2

La segunda segmentación (a') de la sección A, va desde el compás 28 hasta el 69. Está conformada por los versículos 3, 4 y 5.

El compositor continúa con el uso de la textura polifónica. En este inicio del versículo, emplea nuevamente la pregunta respuesta entre las voces claras y oscuras. Inicia con un contraste tímbrico entre sopranos y altos, quienes melódicamente se mueven en bloque y a distancia de intervalo de octava, en un registro brillante, especialmente para la voz soprano. Es un pasaje que representa ímpetu, dando relevancia a la ratificación a la frase “Dios no dejará que resbale tu pie”.

En el compás 32, las voces oscuras responden en movimiento paralelo en intervalos de tercera, sobre el mismo texto. En el compás 34, tercer tiempo, cambia la distribución de los intervalos en sus voces, mezclando con la textura polifónica que se venía desarrollando desde el versículo anterior.

Aunque este pasaje parece contrastante por su textura imitativa y el uso de la tonalidad de Do menor, el motivo principal y secundario siguen estando presentes e inician un mayor desarrollo.

Sección a'. Textura polifónica y uso del motivo principal

28

Soprano
Non det in com-mo-ti-o-nem pe-dem tu....

Alto
Non det in com-mo-ti-o-nem pe-dem tu....

Tenor
Motivo Principal Non det in com-mo-ti-o-nem pe-dem tu....

Baritone
Non det in com-mo-ti-o-nem pe-dem tu....

Figura 25 Textura sección A y motivo principal

El versículo número 4, que inicia en el compás 40, presenta una idea musical similar a la que fue usada en el versículo 3. El compositor vuelve a emplear la pregunta-respuesta entre las voces claras y oscuras, nuevamente usa los intervallos de octavas paralelas para sopranos y altos y los intervallos de terceras paralelas para los tenores y bajos; sin embargo, cambia la sonoridad, empleando en las mujeres un registro medio, que da sensación de calma y serenidad. En los hombres, emplea un mayor movimiento rítmico, y una dirección melódica que asciende y desciende, produciendo una sensación de olas. Este cambio de tesituras puede atribuirse a la tranquilidad que el salmista transmite con la frase “tu guardián no duerme”.

41

Soprano
que dor-mi-tet qui-cus-to---

Alto
que dor-mi-tet qui-cus-to---

Tenor
ne-que dor-mi-tet

Baritone
ne-que dor-mi-tet

Dirección ascendente y descendente, en movimientos paralelos por intervallos de terceras.

Figura 26 Dirección melódica

En este pasaje, el compositor le da relevancia en ciertos momentos a las voces, empleando melismas, que se convierten en una secuencia melódica, aunque esta no sea literal en relación con los intervalos empleados. En las otras voces usa notas largas para generar reposo frente a esa textura.

Secuencias

Figura 27 Secuencias

Armónicamente en esta frase, conformada por el versículo 4, el compositor usa una cadencia autentica perfecta como cierre para esta primera sección. Para el versículo 3, emplea una cadencia rota, con tercera de picardía, generando una sensación de semi estabilidad, ya que al continuar con el versículo 4, presenta una textura similar direccionada hacia una conclusión.

<p>54 versículo 4</p> <p style="text-align: center;">I V I</p> <p style="text-align: center;">Cadencia autentica perfecta</p>	<p>37 versículo 3</p> <p style="text-align: center;">IIb/VI VI</p> <p style="text-align: center;">Cadencia rota</p>
--	--

Figura 28 Cadencias en versículos 3 y 4

La sección A, cierra con el versículo número 5. Construida en una textura homofónica, que el compositor emplea posiblemente para generar nuevamente sensación de reposo, y ratificando que el guardián de Israel no descansa.

Este ambiente de tranquilidad también es generado gracias a la sonoridad empleada sobre un registro grave en todas las voces y enfatizando en dinámicas que van cerrando hasta la cadencia final. Cadencia armónica plagal que, además, no genera tanto peso o fuerza en la conclusión, pero que da un cierre a la idea presentada por el salmista.

65

Soprano
 Alto
 Tenor
 Baritone

pp qui cus - to - dit Is - ra - el
pp qui cus - to - dit Is - ra - el
pp qui cus - to - dit Is - ra - el
pp qui cus - to - dit Is - ra - el

I IV I
 Cadencia plagal

Figura 29 Cadencia sección A

La sección B, también presenta una división binaria. En este caso el compositor extiende cada segmentación añadiendo más versículos en cada una.

La primera (b) corresponde a los versículos 6 y 7 y va desde el compás 70 hasta el 94. En esta nueva idea, el compositor presenta el motivo principal con una variación rítmica, empleando el saltillo (negra con punto). Esta figura genera una articulación predominante sobre la palabra *Dominus*.

Motivo principal con variación rítmica

Soprano




Do - mi - nus

Figura 30 Motivo principal con variación

En el versículo 6, el compositor recrea un movimiento con el puntillo, generando un dinamismo que puede ser atribuido a las características que el salmista asigna a Dios como protector, que no abandona al peregrino, poniéndose a su derecha como símbolo de una compañía segura. A esto se suman las dinámicas que el compositor establece, un sonido presente que va creciendo y que luego reposa en una cadencia rota y modificando el modo del acorde usando una tercera de picardía. Elementos ya empleados en el cierre del versículo 3.

Para el versículo número 7, Roberto Pineda vuelve a emplear la textura polifónica como lo hizo en el versículo 2. Aparece el motivo inicial y emplea el motivo secundario en imitación, esta vez con una variación en la última figura.

82 Motivo inicial



Soprano Per di - em sol non u --

Alto Per di - em sol non u --

Tenor Per di - em sol non u --

Baritone Per di - em sol non u --

Motivo secundario en imitación y con variación rítmica

Figura 31 Imitación de motivo

El compositor emplea cambios armónicos muy notorios entre estos dos versículos. El versículo 6, es escrito en la relativa menor (Do menor) sin embargo, el compositor usa una tercera de picardía al terminar esta idea, dando paso al versículo 7 con este cambio de modo. En

este versículo el Roberto Pineda usa una modulación directa a Sol mayor. Es posible que estos cambios de armonía, los cuales dan una sensación de brillantez, estén dados consecuentemente con el texto, donde el salmista realiza una afirmación de la protección de Dios bajo la luna y el sol. A esto el compositor le agrega una dinámica en crescendo.



Figura 32 Modulación directa

La segmentación (b'), va desde el compás 95 al 126. Está constituida por los versículos 8, 9 y 10.

El versículo 8, está escrito en una textura de melodía con acompañamiento. El compositor asigna la melodía al bajo, quizás para dar una sonoridad profunda y con ímpetu, mientras las demás voces se mueven monofónicamente. Esta melodía está constituida por el motivo secundario, que se mueve a través de una secuencia por tercercas descendentes.

Es posible que el compositor haya empleado la voz más grave para afirmar con fuerza, que Dios te protegerá de todo mal y que no abandona tu alma.

95

Soprano
Do - mi - nus cus-to-dit te ab om - ni ma - lo

Alto
Do - mi - nus cus-to-dit te ab om - ni ma - lo

Tenor
Do - mi - nus cus-to-dit te ab om - ni ma - lo

Baritone
Do - mi - nus cus-to-dit te ab om - ni ma - lo

Acompañamiento

Melodía

Figura 33 Textura melódica con acompañamiento

Cadencia Plagal

95 96 97 98 99 100 101 102 103

Cm Ab Fm C Fm Db Bbm F-Bbm F

Cadencia Plagal

Secuencia armónica por terceras descendentes

Figura 34 Movimiento armónico

El versículo 9, es escrito en una textura de pregunta-respuesta entre la voz de la soprano y el bajo. Posiblemente este contraste de registros en las voces, este relacionado con la afirmación del salmista, *Dominus custodiat introitum, et exitum tuum* (El señor guarda tu entrada y tu salida), reflejando la constancia y el acompañamiento de Dios siempre presente.

104 Pregunta

Soprano
Do - mi - nus cus - to - di - at

Alto
Do - mi - nus cus - to - di - at

Tenor
Do - mi - nus cus - to - di - at

Baritone
Do - mi - nus cus - to - di - at

Respuesta

Figura 35 Textura pregunta-respuesta

Desde el compás 113 hasta el 117, se encuentra la cadencia de este versículo. El compositor usa el motivo secundario en movimientos paralelos de tercera sobre las voces oscuras, continuando con la textura de pregunta-respuesta con la voz de la soprano. Esto quizás es empleado por Pineda Duque para dar énfasis en la palabra *exitum* (salida), la cual quizás brinda mayor seguridad para el salmista, pues con ello reitera que Dios siempre está presente en su camino.

113

Soprano
e - xi - tum tu - um

Alto
e - xi - tum tu - um

Tenor
e - xi - tum tu - um

Baritone
e - xi - tum tu - um

Motivo secundario

C - F
Cadencia autentica

Pregunta- Respuesta

Figura 36 Textura pregunta-respuesta en motivo 2

El compositor culmina esta sección B, con el versículo 10. Construye una textura homofónica generando un reposo musical a todas las afirmaciones expuestas por el salmista.

Primero emplea la dinámica piano, para generar reposo sobre el texto *ex hoc nunc* (a partir de este momento), pero luego crea mayor movimiento en la terminación de la frase, dando relevancia al *us que in seculum* (ahora y para siempre), donde cambia súbitamente la dinámica a un forte y agrega melismas sobre la palabra *seculum*. Además de emplea un movimiento melódico en dirección ascendente para las voces extremas S y B, conduciendo al inicio de la transición que hace parte de la sección de la obra.

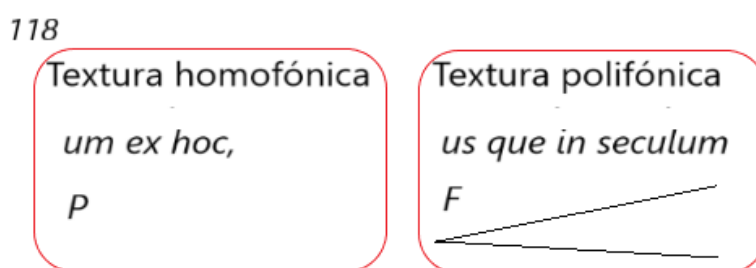


Figura 37 Textura y dinámica

121 movimiento ascendente



Soprano

Alto

Tenor

Baritone

movimiento ascendente

Figura 38 Movimiento melódico

La última parte de la obra es la sección C. Está desarrollada sobre la palabra *Amen* y se divide en dos.

La primera en una transición que va desde el compás 127 al 146. Y una segunda parte la cual el compositor convierte en un *fugato*, esta va desde el compás 147 hasta el final.

La transición, está escrita para dar inicio a la nueva textura que el compositor quiere implementar, como un importante desarrollo contrapuntístico sobre la palabra *Amen*. Primero crea este puente para retornar a la tonalidad de Mi bemol mayor, ya que la última sección se movió alrededor de la relativa menor Do menor.

Inicia empleando una secuencia sobre el motivo secundario en dirección descendente y en imitación desde la voz más aguda hasta la más grave. Retorna a la tonalidad de Mi bemol mayor con una cadencia plagal.

127 Imitación empleando el motivo secundario

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Cadencia Plagal

Eb Fm Eb
I || m I

Figura 39 Imitación del motivo 2

A partir del compás 133, Pineda Duque expone dos temas que reafirman la tonalidad de Mi bemol mayor. El primero está conformado por figuras de blanca, este pasa por todas las voces. A diferencia de la imitación presentada compases anteriores, inicia desde la voz más grave hacia la más aguda (B, A, S), rompe el esquema de pasar por el tenor, porque ahora esta voz presenta la idea número dos, la cual genera el contraste en movimiento rítmico.

133	135	136	139	141
Bajo	Tenor	Alto	Soprano	Tenor
Tema 1	Tema 2	Tema 1	Tema 1	Tema 1

Figura 40 Exposición del tema 1 y 2

La segunda segmentación de esta sección C, es el *fugato* que inicia a partir del compás 147 con anacrusa.

Se presenta la exposición del tema. Inicialmente en las voces internas en el orden tenor y luego alto; seguidamente pasa a las voces de los extremos, soprano y bajo.

Presentación del Tema en las voces			
147	152	157	162
Tenor	Alto	Soprano	Bajo

Figura 41 Fugato

El tema está construido por el motivo secundario con una pequeña variación, eliminando la primera negra del motivo. A este motivo le añade cuatro negras en dirección descendente y a distancia de segundas mayores. A este tema le agrega una secuencia que va ascendiendo por

intervalos de segundas mayores, a través de notas de paso, en este caso son bordaduras descendentes.

The image shows a musical score for Tenor in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score consists of a single line of music. Several annotations are present:

- motivo secundario con variación**: A red box highlights a sequence of notes in the first measure.
- Bordaduras descendentes**: A red box highlights a descending eighth-note ornament in the second measure.
- motivo agregado de negras en dirección descendente**: A yellow box highlights a descending eighth-note pattern in the third measure.
- Secuencia**: A purple box highlights a sequence of notes in the fourth measure.
- Puntos de llegada**: A green box highlights the final notes of the sequence in the fourth measure.

Figura 42 Bordaduras y exposición del motivo 2

Crea un pequeño desarrollo desde el compás 168 al 171. Presenta un movimiento armónico en bloque que se mueve entre funciones armónicas de tónica y subdominante.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The score starts at measure 168. The Soprano part has a long note 'a' with a dash. The Alto, Tenor, and Baritone parts have rhythmic patterns. Below the score, harmonic functions are indicated by Roman numerals: I, IV, I, IIIm, I, IIIm, I-IV, I-IV, I. A red box labeled **Funciones armónicas de Subdominante** points to the IV, IIIm, and I-IV functions.

Figura 43 Funciones armónicas

Finaliza con una cadencia extendida, que a su vez tiene un carácter grandioso. El compositor implementa una indicación que invita a que la música se alargue, y además escribe en bloque una cadencia armónica en disposición abierta, creando a su vez una sonoridad grandiosa.

Emplea una conducción armónica que se mueve sobre el cuarto grado de la función. Roberto Pineda emplea una cadencia que se mueve sobre la subdominante. Creando una llegada menos fuerte y sutil. Es por ello que posiblemente el compositor crea un final extenso, porque su preferencia es concluir con la cadencia plagal. Incluyendo que crea un final dinámico, afirmando la veracidad de cada uno de los versículos, que generan confianza y esperanza al peregrino.

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The tempo is marked 'Lento' and the measure number is '173'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics for all parts are 'a - men, a - men.'. The harmonic progression is indicated below the staves as IV/IV, IV, and I, with a dashed line under the first measure. This progression is labeled as 'Cadencia Plagal'.

Figura 44 Cadencia

Evaluación

Sonido

La obra presenta tres tipos de texturas: homofonía, polifonía y contrapunto. Cada una de ellas es empleada por el compositor en las diferentes secciones de la obra. Teniendo en cuenta la manera en que el compositor concibe cada frase, así mismo, usa esta estructura sonora, dando una relevancia de cada una de las frases. Un ejemplo sería el inicio de la obra, donde el compositor

permite que esta primera acción del salmista sea escuchada de forma solemne, empleando el movimiento armónico entre todas las voces.

Armonía

La tonalidad empleada por el compositor es Mi bemol mayor. Sus secciones presentan una modulación al VI^m (Do menor), pero siempre retornando a la tonalidad inicial. La cadencia más utilizada es la cadencia plagal. Posiblemente el compositor considera que las llegadas no deben tener mucho peso, es más sutil al concluir con cadencia liviana. Sin embargo, para cerrar estas llegadas siempre emplea una extensión para ese cierre, así genera la conclusión.

Melodía

Las melodías son construidas a partir de los dos motivos expuestos en el análisis. El motivo primario y secundario. Generalmente las melodías son asignadas a la soprano, dando grandeza y sonoridad cándida, dulce y serena. Sin embargo, emplea la pregunta respuesta que por momentos entrega trozos melódicos a la voz alto o al bajo. El tenor tiene su protagonismo, cuando generalmente va en homofonía con el bajo y en los contrapuntos, donde el compositor les da a todos protagonismo, asignándoles el tema.

El bajo, tiene un importante papel en la obra. Es melodía en momentos importantes para el compositor como lo es la segmentación b' de la sección B. Para el compositor es un momento importante, pues lo indica en el carácter empleado "Solemne y grandioso". Así como todas las voces, el bajo también se mueve en esa pregunta respuesta, donde por pequeños momentos de las frases es melodía. Es importante destacar, que generalmente todas las voces pasan por esta textura, donde el compositor resalta palabras empleando melismas.

Ritmo

La obra está construida a partir de las figuras: blanca acompañada de dos negras y negra acompañada de dos corcheas. Esto es una disminución del primer motivo. Del cual fue expuesto en el análisis. A partir de estas figuras se crean variaciones rítmicas, que generan mayor movimiento y enfatiza palabras que para el compositor son relevantes. Esto se evidencia con el uso de la negra con puntillo o los melismas creados a partir de corcheas.

El ritmo armónico es otro elemento utilizado en varios momentos de la obra. Genera movimientos en bloque, que dan sensación de que es un sonido caminante, un poco más tranquilo. Generalmente lo usa como contraste de las texturas entre los versículos.

Crecimiento

Los elementos musicales son reiterativos en la obra, y cada vez se van haciendo más extensos. La primera sección (A,) muestra los elementos que el compositor empleará en toda la obra. La textura, los cambios de armonía y hasta los motivos más importantes que luego desarrollará. La segunda sección (B), la más extensa en texto, presenta mayor desarrollo y mayor variación, sin alejarse de los elementos iniciales, aquí se presente un mayor cambio armónico, usando el modo menor como su mayor contraste sonoro. Y, por último, emplea un cambio de textura fuerte, la imitación en un *fugato*. Un trabajo de contrapunto extenso para un final que reposa sobre una sola palabra. Esto demuestra que para el compositor es importante afirmar cada uno de los versículos expuestos.

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

- Una de las características del compositor Roberto Pineda Duque es el uso de largos finales. En este caso que se analizaron obras sacras, se puede observar las extensiones contrapuntísticas que realiza para los finales, dándoles importancia y grandeza. Coincide que todas las obras terminan con la palabra *amen*. Es a dicha palabra que le atribuye una importancia particular, dando sensación de extensión de la composición, pero generando un final grandioso.
- Los cambios o contrastes en la textura, son uno de los componentes más destacados en estas tres composiciones. Generalmente emplea cambios drásticos como el uso de homofonía y recitados, que luego son contrastados con un contrapunto muy elaborado o una textura polifónica. Es importante mencionar, que las texturas cambian, al cambiar las secciones; se evidencia una organización de la textura junto a la estructura de la obra.
- Las tres obras presentan un lenguaje armónico diferente entre ellas. Quizás esto se explique por el hecho de que las obras fueron creadas en diferentes momentos de su vida como compositor. La primera, el motete Ave María (1942) tiene un tinte impresionista; por otro el canon Lauda Sion Amen, Aleluya (1956), es un reflejo del dominio contrapuntístico; por último, se encuentra el Salmo 120 (1964), una obra de estilo romántico, donde las melodías apoyan la expresividad de la música usando cambios frecuentes de tonalidad y cromatismos.
- Como puede observarse en el Anexo 2, páginas 99 en adelante, las obras analizadas fueron sometidas a un proceso de transcripción. Aunque el trabajo no pretende un enfoque de edición, se realizó un proceso de revisión versión de las obras desde el punto de vista del

editor, puesto que una de ellas fue utilizada para montaje de concierto. Dentro de las modificaciones se encuentran cambios de compases, sin embargo, no se realizaron cambios rítmicos o melódicos en la obra. Aquí fueron consignadas todas las indicaciones del compositor, como reguladores, cambios de tempo, carácter y dinámicas. Estas reformas fueron realizadas, para dar relevancia a los acentos prosódicos de las palabras y la organización de las frases. Es importante destacar que se realizaron sugerencias rítmicas sobre las cuadradas que el compositor emplea en algunas frases de la obra Ave María. Es evidente que el compositor desea un recitado libre, al estilo gregoriano; sin embargo, se realizó esta sugerencia para ayudar a los directores y coristas en la conducción de la frase sin perder acentos prosódicos de las palabras.

REFERENCIAS

- Acosta, R. (2007). *Música académica contemporánea desde el final de los ochenta* (Vol. 2).
- Aguilar, M. d. (1996). *Análisis de obras corales una guía para el director*. Buenos Aires: La Aurora.
- Alvarez, L. C. (2010). *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Itagüí, Antioquia: Eticom Ltda - Nuestros medios S.A.
- Arango, C. E., & Zuluaga, G. A. (2013). *La nueva música sinfónica y coral colombiana* (Vol. 1). Medellín: Ricercare.
- Arquidiócesis de Bogotá. (s.f.). <http://catedral.arquibogota.org.co/es/noticias/category/archivo-musical-de-la-catedral.html>.
- Atehortua, B. E. (enero-junio de 1995). Breves consideraciones sobre la nueva música, sobre su creatividad, interpretación y relación entre el compositor e intérprete. *Revista UIS humanidades*, 24(1), 61-70.
- Bermudez, E. (Diciembre de 1999). Un siglo de música en Colombia ¿entre el nacionalismo y el universalismo? *revista credencial historia*(120).
- Catedral primada de Bogotá. (s.f.). <http://catedral.arquibogota.org.co/es/noticias/category/archivo-musical-de-la-catedral.html>.
- Cortés, E. A. (2005). *Compositores Colombianos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editores Colombia Ltda.
- Escobar, L. A. (1985). *La música en Cartagena de Indias*. Bogotá: Intergráficas. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/primer.htm>
- Escobar, L. A. (1987). *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá. Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/musabo/pag154-161.htm>
- Gárnica, A. M. (2009). La música de la época de la independencia. *Revista Santander*, 4, 132-137.
- Gomez, E. M. (2011). *Luis Carlos Espinosa Fernandez y su obra coral. Reconocimiento de su aporte al patrimonio cultural colombiano*. Caracas.
- Gómez, g. R., Flores, J. G., & Jimenez, E. G. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada- España: Ediciones Aljibe.

- LaRue, J. (1987). *Análisis de estilo. Pautas sobre la contribución del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: labor S.A.
- Ortiz, C. B. (2000). Poetas colombianos en música. *Boletín cultural y bibliográfico*, 37(53), 66-76.
- Ortiz, C. B. (2014). La música de Roberto Pineda Duque: de la modernidad en la polifonía. *Boletín cultural y bibliográfico*, XLVIII(85), 130-133.
- Sanchez, D. C. (2011). *Elementos de identidad nacional en la obra coral profana a capella de Antonio Maria de Valencia y Luis Antonio Escobar*. Caracas.
- Sanchez, S. E. (2010). *Influencias del pasillo y el bambuco en dos obras para clarinete de Mario Gomez Vignes y Roberto Pineda Duque. Recomendaciones interpretativas*. Medellín.

ANEXO 1

MANUSCRITOS

P 782.25
P 649 AM

Devotamente.

Coro a 3 voces iguales.

Ave Maria. P. Pineda Augue

Ave mari — a, grati — a ple — na,
Do — mi — nus te — cum, bene — dicta tu in mali —
e — ri — bus, et bene — dictus fructus ventris tu — i,
ge — sus. Sancta maria, mater
i, ora pro nobis peccato — ri — bus,
nunc et in ho — ra mortis no — strae. a —
men. dim



E
P784.1878
P649 LS

Roberto Pineda Duque

Gloria Sion.

Amen Alleluja.

Canon a 4 voces mixtas

Soprano, Contralto, Tenor y Bajo

Este canon se puede cantar a 4 voces
iguales

Sep. 26/56

Mod: tranquillo dolcemente

Sop: *mf*
 Ganda Sion Sabra-torem, lauda ducem et pa-

Contr: *mf*

Tenor: *mf*

Basso: *mf*

Sop: storem, in hymnis et canti- cis quantum pa- tes,

Contr:

Tenor:

Basso:

Sop: tantum aude; quia major om-ni laude, nec laudare

Contr:

Tenor:

Basso:



Sop: *sif-pi-cit. Landis Thema speci-alis,*

Contr: *sif-pi-cit. Landis Thema speci-alis,*

Horn: *sif-pi-cit. Landis Thema speci-alis,*

Bass: *sif-pi-cit. Landis Thema speci-alis,*

Sop: *panis vivus et vitales hodi-e pro-mi-tur. Quem in*

Contr: *panis vivus et vitales hodi-e pro-mi-tur. Quem in*

Horn: *panis vivus et vitales hodi-e pro-mi-tur. Quem in*

Bass: *panis vivus et vitales hodi-e pro-mi-tur. Quem in*

Sop: *sacrae mensae coenae, turbae fratrum duo-dene datum non ambi-gi-*

Contr: *sacrae mensae coenae, turbae fratrum duo-dene datum non ambi-gi-*

Horn: *sacrae mensae coenae, turbae fratrum duo-dene datum non ambi-gi-*

Bass: *sacrae mensae coenae, turbae fratrum duo-dene datum non ambi-gi-*

Handwritten musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The score is divided into three systems of staves.

System 1:

- Soprano:** *fin* *ff*
tur Ecce panis Ange- lo- rum,
- Contralto:** In fi guris praesig ma- tum
- Tenor:**
- Bass:** *ff*

System 2:

- Soprano:** factus cibus viato- rum vere panis fi licium non mittendus
- Contralto:** cum Isaac immo- la- tum, agnus Paschae deputatus datur manna
- Tenor:**
- Bass:**

System 3:

- Soprano:** *Con moto*
cae - ri bus a - men
- Contralto:** *f* (canto firmus)
pa - tri - bus al - le - luja al -
- Tenor:** a - men a -
- Bass:** a -



Handwritten musical score for Soprano (Sop.), Contralto (Cont.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (Bop.). The score is written on five systems of staves. The lyrics are written below the vocal staves.

System 1:
 Sop: a ————— men a —————
 Cont: le- luja al- le luja al- le lu-
 T: ————— men a ————— men
 Bop: men a ————— men a —————

System 2:
 Sop: ————— men a —————
 Cont: ja ————— a ————— men
 T: a ————— men a —————
 Bop: men al ————— le- luja al ————— le-

System 3:
 Sop: ————— men a —————
 Cont: a ————— men a —————
 T: ————— men a ————— men
 Bop: luja al- le- luja al- le lu- ja —————

Sop: men a men

Contr: men a men a

Tenor: al - le - lu - ja al - le lu - ja al - le

Basso: al - le lu - ja alle - lu - ja al - le

Sop: a men al - le lu - ja

Contr: men a

Tenor: lu - ja alle - lu - ja a

Basso: lu alle lu - ja alle lu - ja alle

Sop: al - le lu - ja al - le lu - ja a - le

Contr: men a

Tenor: men a

Basso: lu ja al le



rall ff.

Sop: lu - ja alle - lu - ja

Cont: men a - men al - le lu - ja

Tam: men al - le lu - ja

Bass: lu - ja alle - lu - ja

Empty musical staves for continuation of the score.

EP
782.294
PC49.55
Moderato assai

1
PSALMUS 120

P. Pineda Vique

bona mixto S. A. T. B.

mf Se - vavi o - culos me - os in mon - tes, unde

veni - et a - u - xili - um mi - hi. A - u - xilium

meum a Do - mi - no, qui fecit coe - lum et

ter - ram. non det in com - moti - onem

pe - dem tu - um: *mf* he -
f non det in com - moti - o - nem pe - dem tu - um:

que dormitet qui custo -
mf he - que dor -

mi ——— tet qui custo ———

dim dit te. Ec-ce non dormi-ta-bit, ne ——— que dormi-

et, qui custo-dit Isra-el. *mf* Domine cu —

cresc: f sto-dite, Dominus pro-TECTI-o tu ——— a super manum

dim dex-tera tu ——— a. Per di-em sol non

u ——— ret te, ne ——— que luna per no —

Solemne y grandioso.

ff
stem. Dominus custodit te ab om-ni malo: cus

to-di-at a-nimam tu-am Do-mi-nus. Do-

- mi-nus cus-to-di-at in-tri- i-tum tu-

- um et e-xitum tu- um ex hoc nunc, et

dim

us - que in soe - cu - lum. a

allag:

men

f *Longano a*

4

Handwritten musical notation, first system. Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat), 2/4 time signature. The music consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *a* (piano) and a tempo marking of *α* (ad libitum). The second staff has a dynamic marking of *men a* (meno allegro).

Handwritten musical notation, second system. Treble clef, key signature of two flats. The music consists of two staves. The first staff has dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *men a*, and a tempo marking of *in mosso*. The second staff has a dynamic marking of *pp*.

Handwritten musical notation, third system. Treble clef, key signature of two flats. The music consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *a*. The second staff has a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble clef, key signature of two flats. The music consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *a*.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble clef, key signature of two flats. The music consists of two staves. The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical notation, sixth system. Treble clef, key signature of two flats. The music consists of two staves. The first staff has a tempo marking of *Lento* and dynamic markings of *ff* (fortissimo), *meza*, *men a*, and *men*. The second staff has a dynamic marking of *ff*. The system concludes with a double bar line and a signature: *Robert Schumann*.

ANEXO 2

TRANSCRIPCIÓN DE LAS OBRAS

En el estudio del análisis de las obras, se realizó un proceso de transcripción⁸ y revisión de cada una de las composiciones. Esas versiones lo que pretenden es dar una sugerencia de una lectura global de la obra, una manera más legible para abordarla y algunos cambios métricos que lo único que desean es mejorar la prosodia de la palabra y la conducción de frase. En las secciones recitadas, se propone una manera rítmica de emplear estos momentos, basado en nuevamente en el acento prosódico.

Cabe destacar que la obra “Salmo 120”, fue interpretada en el concierto de grado, requisito para optar al título de Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela. La obra fue interpretada el 5 de febrero del año 2018 con la *Schola Cantorum* de Venezuela (puede ser consultada la grabación a través del siguiente enlace: <https://youtu.be/-3qUbxKLiJY>). El hecho de haber realizado esa transcripción, ayudo a la lectura y montaje de la obra con el coro.

⁸ Las partituras que se presentan a continuación bajo la denominación "transcripciones" contienen sugerencias de orden interpretativo, en las cuales la autora se permite algunas libertades y aproximaciones con el fin de facilitar la interpretación de las obras durante el Concierto de Grado que la misma realizó en el año 2018, pero no pretende proponer una edición crítica o interpretativa definitiva de las obras. lo cual no forma parte de los objetivos de esta investigación.

AVE MARIA

ROBERTO PINEDA DUQUE

Revisión y versión: Claudia Viviana Espinosa

Dulcemente $\text{♩} = 80$

p

Soprano 1
A - ve Ma - ri - a _____ gra - ti - a ple - na

Soprano 2
A - ve Ma - ri - a _____ gra - ti - a ple - na

Alto
A - ve Ma - ri - a _____ gra - ti - a ple - na

6

S 1
Do - mi - nus te _____ cum be - ne - dic - ta tu _____ in mu - li - e -

S 2
Do - mi - nus te _____ cum be - ne - dic - ta tu _____ in mu - li - e -

A
Do - mi - nus te _____ cum be - ne - dic - ta tu _____ in mu - li - e -

11

S 1
- ri - bus, et be - ne - dic - ta fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus _____

S 2
- ri - bus, et be - ne - dic - ta fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus _____

A
- ri - bus, et be - ne - dic - ta fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus _____

2

AVE MARIA

16 *f* *mp*

S 1 Sanc-ta Ma-ri-a Ma-ter De-i, O-ra pro-no-bis pe-ca-to-ri-

S 2 Sanc-ta Ma-ri-a Ma-ter De-i O-ra pro-no-bis pe-ca-to-ri-

A Sanc-ta Ma-ri-a Ma-ter De-i O-ra pro-no-bis pe-ca-to-ri-

20 *Piu mosso* *mf*

S 1 bus nunc et in ho-ra mor-tis no-strae

S 2 bus nunc et in ho-ra mor-tis no-strae

A bus nunc et in ho-ra mor-tis no-strae

25 *Tempo primo* *f* *mf* *dim.* *mp*

S 1 a-men a-men

S 2 a-men a-men

A a-men a-men

Lauda Sión-Amen-Alleluia

Canon

ROBERTO PINEDA DUQUE

Revisión y versión: Claudia Viviana Espinosa

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Lau - da Si - òn Sal - va - to - rem Lau - da du - cem et pa - ñó - rem,

S

A

T

B

in hym - nis et can - ti - cis. Quan - tum po - tes

S

A

T

B

tan - tum au - de; qua - a ma - yor om - ni lau - de, nec lau -

2

Lauda Sión-Am en-Alleluya

28

S dá - re su - ffi - cis

A

T

B

29

S Lau - dis the - ma spe - ci - a - lis, pa - nis vi - vus et vi - tá - lis

A

T

B

37

S hó - di - e pro - pó - ni - tur Quem in

A

T

B

Lauda Sión-Am en-Alleluya

3

43

S sa - crae men - sa coe - nae, tur - bae fra - trum du - o - dé - ne da - tum

A

T

B

51

S non am - bi - gi - tur. Ec - ce pa - nis - an - ge -
In - fi - gi - ris prae - sig -

A

T

B

58

S lo - rum, fac - tus ci - bus vi - a - to - rum: ve - re pa - nis fi - li -
na - tur, cum l - sa - c in - mo - la - tur: Ag - nus pas - chae de - pur

A

T

B

4

Lauda Sión-Am en-Alleluya

64

S o - rum non mi - ttén - dus cá - ni - bus
 tá - tur: da - tur man - na pá - tri bus

A

T

B

70

S A - - - - men A - - - - men

A Al - - - - le - lu - ya Al - - - - le - lu - ya Al - le -

T A - - - - men A - - - - men A -

B A - - - - men A - - - -

77

S A - - - - - - - - - - men A -

A lu - ya Al - le - lu - ya A -

T - - - - - - - - - - men A - - - - -

B men A - - - - - - - - - - men Al -

Lauda Sión-Am en-Alleluya

82

S
A
T
B

men A
men A
le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le

88

S
A
T
B

men A - men
men A
A - men Al
lu - ya Al - le - lu - ya Al

93

S
A
T
B

A - men
A - men A
le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le
le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le

6

Lauda Si3n-Am en-Alleluya

99

S A - - - - - men Al - - - - - le -

A - - - - - men A - - - - -

T lu - ya - Al - le - lu - ya A -

B lu - - - - - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le -

105

S lu - ya Al - - - - - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A - - - - - men A -

T - - - - - men A - - - - -

B lu - ya Al - le - lu - - - - - ya Al - - - - -

111

S Al - le - lu - ya - - - - - Al - le - lu - ya

A - - - - - men A - men Al - le - lu - ya

T - - - - - men Al - le - lu - ya

B - - - - - le - lu - - - - - ya Al - le - lu - ya

PSALMUS 120

Coro mixto SATB

ROBERTO PINEDA DUQUE
Revisión y versión: Claudia Viviana Espinosa

Moderato $\text{♩} = 70$

Soprano
Alto
Tenor
Baritone

mf
Le - va - vi o - cu - los me - os in

mf
Le - va - vi o - cu - los me - os in

mf
Le - va - vi o - cu - los me - os in

mf
Le - va - vi o - cu - los me - os in

4

S
A
T
B

mp
mon - tes, un - de ve - ni - et au -

mp
mon - tes, un - de ve - ni - et au -

mp
mon - tes, un - de ve - ni - et au -

mp
mon - tes, un - de ve - ni - et au -

6

S
A
T
B

mf
xi - li - um mi - hi. Au - xi - li - um me - um a

mf
xi - li - um mi - hi. Au - xi - li - um me - um a

mf
xi - li - um mi - hi. Au - xi - li - um me - um a

mf
xi - li - um mi - hi. Au - xi - li - um me - um a

©

2

PSALMUS 120

9

S Do - - mi - no, qui fe - cit coe - lum et

A Do - - mi - no, qui fe - cit coe - lum et

T Do - - mi - no, qui fe - cit coe - lum et

B Do - - mi - no, qui fe - cit coe - lum et

11

Marcato

S ter - - ram. Non det in com - mo - ti - o - nem

A ter - - ram. Non det in com - mo - ti - o - nem

T ter - - ram.

B ter - - ram

14

S pe - - dem tu - - um:

A pe - - dem tu - - um:

T Non det in com - mo - ti - o - nem pe - - dem tu - - um:

B Non det in com - mo - ti - o - nem pe - - dem tu - - um:

PSALMUS 120

Poco piu mosso - Legato

17 *p*

S ne - que dor - mi - tet qui cus - to - - -

A ne - que dor - mi - tet qui cus - to - - -

T - - - - - *p* ne - - - que

B - - - - - *p* ne - - - que

20

S - - - - -

A - - - - -

T dor - mi - tet qui cus - to - - -

B dor - mi - tet qui cus - to - - -

Legato - Recitado

23 *mp*

S - - - - - dit te. Ec - ce non dor - mi - ta - bit,

A - - - - - dit te. Ec - ce non dor - mi - ta - bit,

T - - - - - dit te. Ec - ce non dor - mi - ta - bit,

B - - - - - dit te. Ec - ce non dor - mi - ta - bit,

4

PSALMUS 120

26

S ne - que dor - mi - et qui cus - to - dit ls - ra -

A ne - que dor - mi - et qui cus - to - dit ls - ra -

T ne - que dor - mi - et qui cus - to - dit ls - ra -

B ne - que dor - mi - et qui qui cus - to - dit ls - ra -

p

Piu mosso- Marcato

29

S el. Do - mi - ne cu - sto - dit te, Do - mi - nus pro - tec - tio -

A el. Do - mi - ne cu - sto - dit te, Do - mi - nus pro - tec - tio -

T el. Do - mi - ne cu - sto - dit te, Do - mi - nus pro - tec - tio -

B el. Do - mi - ne cu - sto - dit te, Do - mi - nus pro - tex - tio -

f

33

S tu - a su - per ma - num dex - te - ram tu - - - am Per

A tu - a su - per ma - num dex - te - ram tu - - - am Per

T tu - a su - per ma - num dex - te - ram tu - - - am Per

B tu - a su - per ma - num dex - te - ram tu - - - am Per

mf

PSALMUS 120

5

Legato-Tempo primo

37

S di - em sol non u - ret te, ne -

A di - em sol non u - ret te, ne -

T di - em sol non u - ret te, ne -

B di - em sol non u - ret te, ne -

39

S - que lu - na per noc - - - tem

A - que lu - na per noc - - - tem

T - que lu - na per noc - - - tem

B - que lu - na per noc - - - tem

Poco piu mosso

42

S Do - mi - nus cus - to - dit te ab om - ni ma - lo: cus - to - di - at a - ni - mam

A Do - mi - nus cus - to - dit te ab om - ni ma - lo: cus - to - di - at a - ni - mam

T Do - mi - nus cus - to - dit te ab om - ni ma - lo: cus - to - di - at a - ni - mam

B Do - mi - nus cus - to - dit te ab om - ni ma - lo: cus - to - di - at a - ni - mam

6

PSALMUS 120

Legato y Sonoro

45

S tu - am Do - mi - nus. Do - mi - nus cus -

A tu - am Do - mi - nus. Do - mi - nus cus -

T tu - am Do - mi - nus Do - mi - nus cus -

B ti - am Do - mi - nus Do - mi - nus cus -

49

S to - di - at in - tro - i - tum tu - um et

A to - di - at in - tro - i - tum tu - um et

T to - di - at in - tro - i - tum tu - um et

B to - di - at in - tro - i - tum tu - um et

52

S e - xi - tum tu - um Ex hoc nunc, et

A e - xi - tum tu - um Ex hoc nunc, et

T e - xi - tum tu - um Ex hoc nunc, et

B e - xi - tum tu - um Ex hoc nunc, et

PSALMUS 120

7

56

S us - que in sae - - - cu - lum. V

A us - que in sae - - - cu - lum. V

T us - que in sae - - - cu - lum. V

B us - que in sae - - - cu - lum. V

59

S *mp* A - - - - - men - V

A *mp* A - - - - - men V

T *mp* A - - - - - men V

B *mp* A - - - - - men. V

62

S - - - - -

A - - - - - *p* A - - - - -

T *p* A - - - - -

B *p* A - - - - -

8

PSALMUS 120

65 *p* *Piu mosso*

S A T B

men. men. men. men.

69

S A T B

72 *mf*

S A T B

PSALMUS 120

9

75

S
A
T
B

mf

A

78

S
A
T
B

A

81

S
A
T
B

men A - men A - men

men A - men A - men

men A - men A - men

men A - men A - men