

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO



SEÑOR VEN AQUÍ

Música para coro mixto y orquesta de cuerdas

Tesina para optar al Postítulo de especialización en Composición musical

Nombre del alumno: Andrés Chacón

Profesor guía: Eduardo Cáceres

SANTIAGO DE CHILE

DICIEMBRE DEL 2015

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	4	
INTRODUCCIÓN.....	5	
FUNDAMENTACIÓN.....	6	
MOTIVACIÓN.....	7	
DESCRIPCIÓN.....	8	
1. DEFINICIONES DE MÚSICA SACRA		
1.1 Definición de música sacra desde una perspectiva musicológica.....	9	
1.2 Definición de música sacra según la Iglesia Católica	10	
1.2.1 Tipos de música sacra según el catolicismo: música sagrada, religiosa y litúrgica.....	12	
1.3 Música ritual, La sacralidad para las culturas Indígenas.....	15	
1.4 En busca de una definición de lo sacro en la música.....	17	
2. ANTECEDENTES MUSICALES EN CHILE, MÚSICA SACRA CHILENA.....		20

2.1 Catálogo de compositores que han creado música sacra en Chile según Rafael Díaz.....	21
3. ENTREVISTAS	
3.1.1 Entrevista a Rafael Díaz sobre la música sacra contemporánea	23
3.1.2 Análisis entrevista	28
3.2.1 Entrevista a Boris Alvarado sobre la música sacra contemporánea.....	30
3.2.1 Análisis entrevista	40
4. REFLEXIONES SOBRE LO SACRO SEGÚN ENTREVISTAS.....	43
5. TEXTOS DE INSPIRACIÓN SACRA SIRVIERON PARA LA CREACIÓN DE LA OBRA “SEÑOR VEN AQUÍ”.....	48
5.1 Textos ritmizados	51
5.2. Texto seleccionado para la obra “Señor ven... aquí”.....	53
6. ANÁLISIS DE LA OBRA.....	54
7. PARTITURA DE “SEÑOR VEN AQUÍ”.....	61
8. BIBLIOGRAFÍA.....	82

RESUMEN

Este trabajo se basa en el concepto de música sacra, en relación a una música que intenta evocar y conectar con algo sagrado dentro de nosotros mismos, más que con una divinidad exterior o algo a que adorar. Este concepto de sacro ha estado enmarcado en la historia por el catolicismo, sin embargo es posible de ser utilizado en otros contextos y en otras culturas donde “lo sagrado” no está encasillado a una religión o una cultura en particular, sino que es parte de una relación con otra cosa de un orden diferente, como ocurre en la cultura mapuche a través de sus diferentes rituales y rogativas.

Esta investigación trata de dar cuenta del concepto sacro bajo diferentes perspectivas y miradas, y como actualmente éste puede ser desarrollado a través de una pieza musical que intenta conectar y servir de puente con eso sagrado dentro de nosotros.

INTRODUCCIÓN

La búsqueda de una conexión espiritual con algo divino ha estado presente desde el comienzo de la humanidad. Desde los rituales de sacrificio Azteca, El Nguillatún de los Mapuches, hasta la ceremonia del té en el Budismo, han sido y son prácticas culturales que han buscado por una u otra forma este contacto con algo divino, superior, con lo sagrado.

En el Arte esta búsqueda se ha exteriorizado a través de distintos medios: pirámides, catedrales, pinturas, obras dramáticas, libros, etc. que denotan un deseo genuino de encuentro, o de expresión de esta relación del hombre con un orden superior.

FUNDAMENTACIÓN

En la música el primer instrumento musical utilizado por el hombre fue la voz. Desde un comienzo el canto y la expresión de sonidos guturales y propios de cada lengua ha tenido una importancia fundamental en cada cultura. Los ejemplos sobran, desde los cantos budistas, el canto gregoriano, los cantos griegos, etc. El carácter ceremonial de estos cantos ha sido recalcado por cada religión y cultura para distintos fines, pero de una u otra forma se relacionan entre sí por la conexión con lo divino según lo que cada grupo cultural entiende por esto.

Ya sea por mi participación en coros, como por la música coral que he podido escuchar, la sensación de unidad y la experiencia vivida en esas instancias apuntan hacia el encuentro de lo sacro, de lo sagrado en uno mismo. Esta búsqueda de contacto personal a través de la música me inspira y me impulsa a expresar ese encuentro a través de la creación de una obra sacra coral.

MOTIVACIÓN

El canto humano es y ha sido siempre un importante aspecto dentro de mi formación musical. El gusto por la audición y práctica coral me han llamado siempre la atención con obras de diferentes estilos y épocas: renacentistas, barrocas, clásicas y contemporáneas, no sólo por el placer de escucharlas, sino también por el deseo de saber cómo componerlas, cómo crear música que permita experimentar el canto coral. Obras como “O magnum misterium” de Morten Lauridsen, la “Sinfonía N°3” de Gorecky, o “Lux Aeterna” de Ligeti han marcado una huella que impulsa la creación de una obra de carácter sacro que tenga un sentido tanto en el texto como en la música.

DESCRIPCIÓN

Los elementos de esta pieza debido a mis influencias musicales y culturales se basan en música Sacra contemporánea Occidental Europea, dado el uso de tonalidades, modos y también procedimientos estilístico musicales que pertenecen a esta línea de trabajo.

Esta tesina trata sobre la obra “Señor ven aquí”, para Coro y Orquesta de Cuerdas, basada en un texto de creación personal que reúne elementos de diferentes corrientes religiosas del mundo.

Para la realización de esta obra se utilizaron diferentes procedimientos musicales que serán tratados y presentados luego en un análisis de ésta.

1. DEFINICIONES DE MÚSICA SACRA

1.1 DEFINICIÓN DE MÚSICA SACRA DESDE UNA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA

En palabras de Rafael Díaz “Sagrado viene del latín sacro, ofrecer o dedicar algo a alguien, especialmente a una divinidad (consagrar a un dios, dedicar(se) a una divinidad); también es santificar, hacer inviolable y, aun más allá, inmortalizar. De cualquier modo, toda acepción de la palabra alude a un ser indefinible que recibe la acción o es objeto de la ofrenda” ¹.

En este sentido Díaz plantea que la calidad de música sacra no se reduce exclusivamente a lo cultural o a lo litúrgico, comprendiendo que en la situación actual (siglo XXI) el compositor no sirve a la iglesia, sino más bien por encargo, y responde más bien a intereses personales, propios de cada músico.

La música para un culto o un ritual ya no es parte de un quehacer musical recurrente en nuestra cultura, sin embargo la música de inspiración religiosa sin utilidad en un ritual si ha tenido cabida en nuestro tiempo.

Díaz amplía el concepto de música sacra diciendo que éste tipo de arte no se refiere sólo al de una música que apela a una religión en particular, sino que incluye también música de naturaleza místico-religiosa, no perteneciente a una iglesia determinada. Obras de Messiaen, Crumb, Lutoslawsky, pueden ser parte de esta definición de Música sacra, aunque ciertamente el texto que se utilice no represente o no contenga elementos religiosos como otros autores aluden.

¹ DIAZ, R. 2005. Lo sagrado en la Música Contemporánea, P. Universidad Católica de Chile, extraído de página web www.musicasacrachilena.cl, 2007

La subjetividad de la representación personal que hace cada auditor de las obras que escucha, responde a la experiencia y cultura sonora que éste posea, lo

que hace posible que alguien pueda categorizar una obra por sus procedimientos musicales dentro del ámbito de lo sacro, o fuera de esta definición. Así para Díaz existen obras que hacen alusión a lo sacro, como hay otras que dan la ilusión de que lo son de acuerdo a los tipos de procedimientos musicales y a la utilización o no de textos de carácter religioso o profano.

1.2 DEFINICIÓN DE MÚSICA SACRA SEGÚN LA IGLESIA CATÓLICA

La *Música Sacra* (del Latín: Sacer, Sacra, Sacrum) corresponde a la forma de expresión musical nacida en Europa hacia la Alta Edad Media, (Siglo V d.C.) desarrollada como parte de los ritos cristianos de la época.

Más que un género musical era una forma de evangelización, donde a través del canto de monodias, se relataba un pasaje bíblico o se destacaban virtudes y valores cristianos ².

La noción de "Música Sacra", o Música Sagrada ha sufrido una evolución significativa; es importante comprenderla con exactitud, para evitar confusiones. San Agustín (que vivió a fines de los 300 DC.) ya distinguía la "música eclesiástica" (música culta que se podía utilizar eventualmente en la Iglesia) y el "canto eclesiástico", cuya primera cualidad no era la artística, sino el ser "apto" para cumplir la función litúrgica que se espera de él. Siglos más tarde, a finales de la Edad Media, de ese canto eclesiástico se deriva el cantus llanus conocido como el canto gregoriano, y el cantus figuratus conocido como el canto polifónico. La Iglesia Católica adopta el término en la segunda mitad del siglo XIX.

² Enciclopedia Cecilia, 2009. Extraído de www.encyclopediacecilia.org

La noción surge como oposición a la teatralización de la música usada en las celebraciones litúrgicas, sobre todo en Austria y Alemania. La "Heilige Musik",

(música sagrada), originalmente era una "purificación" de la música litúrgica. Entre los principios de esta corriente tenemos, la diferencia radical de la música profana o "del mundo", que no es apta para los ritos sagrados; y el canto gregoriano y la polifonía de Palestrina, que se puede considerar sagrada y apta. Pío X en su Motu Proprio de 1903 decía que "una composición para la Iglesia será tanto más sagrada y litúrgica cuanto se acerque más en su desarrollo, inspiración y sabor a la melodía gregoriana".

El criterio para definir si era sacra o no era la similitud con el canto gregoriano. Más tarde Pío XII en su Instrucción "De Música Sacra" de 1958, amplía considerablemente la noción: "por música sagrada se entiende: el canto gregoriano, la polifonía sacra, la música sagrada moderna, la música sacra para órgano, el canto popular religioso y la música religiosa".

El Concilio Vaticano II ha conservado el término de Música Sacra, pero dándole un contenido muy diferente, cuando en la Constitución de la Liturgia aparece que: "la música sagrada será tanto más santa cuanto esté en conexión más estrecha con la acción litúrgica, ya sea expresando con mayor delicadeza la oración o fomentando la unanimidad, ya sea enriqueciendo de mayor solemnidad los ritos sagrados".

1.2.1 TIPOS DE MÚSICA SACRA SEGÚN EL CATOLICISMO:

MÚSICA SAGRADA, RELIGIOSA Y LITÚRGICA

1.2.1.1 Música Sagrada

Se entiende por música Sagrada aquélla que, “creada para la celebración del culto divino, posee las cualidades de santidad y bondad de formas”³. Por consiguiente, “la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la liturgia, y precisamente la santidad y la bondad de las formas, de donde nace, espontáneo, otro carácter suyo: la universalidad”. Debe ser santa y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino en el modo en que se ejecuta. Debe ser arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de los oyentes el efecto que la Iglesia desea lograr al usar en su liturgia el arte de los sonidos. A la vez debe ser universal, en el sentido de que, aún concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla una impresión que no sea buena.

Bajo el nombre de música sagrada se incluyen: el canto gregoriano, la polifonía sagrada antigua y moderna en sus diversos géneros, la música para el órgano y otros instrumentos admitidos en la Liturgia y el canto popular sagrado, o sea, litúrgico y religioso.

³ Pablo II, Juan. Sagrada Congregación de Ritos (Actualmente Congregación para el Culto Divino), Instrucción *Musicam sacram* sobre la música en la sagrada liturgia, documento papal, 1967, extraído de página web http://www.corazones.org/diccionario/musica_sacra_jp2.htm

1.2.1.2 Música Religiosa

“Música religiosa es cualquier música que, ya sea por la intención del compositor o por el tema y el propósito de la composición, es capaz de excitar sentimientos piadosos y religiosos [...] no está habilitada para el culto divino, tiene una índole más bien libre, y no está admitida en las acciones litúrgicas”⁴. En época más reciente, vuelve sobre el tema la Instrucción de la Congregación para el Culto Divino sobre los Conciertos en las iglesias (1987). Aquí se matiza que la música religiosa es la que se inspira en un texto de la Sagrada Escritura, o en la Liturgia, o que se refiere a Dios, a la Santísima Virgen María, a los Santos o a la Iglesia. Tiene una importante utilidad: crear en las iglesias un ambiente de belleza y de meditación, que ayude y favorezca una disponibilidad hacia los valores del espíritu, incluso entre aquellos que están alejados de la Iglesia. En efecto, el uso del órgano y de otras interpretaciones musicales, sean vocales o instrumentales, pueden favorecer el ejercicio y el fomento de la piedad y de la religión. Por lo tanto pueden tener su propio lugar en la iglesia, pero fuera de las celebraciones litúrgicas.

⁴ Pío XII, De musica sacra et sacra liturgia, 1958. Documento Papal, extraído de página web http://www.academia.edu/2373753/M%C3%BAsica_religiosa_m%C3%BAsica_sacra_y_m%C3%BAsica_lit%C3%BArgica_en_el_Magisterio_de_la_Iglesia

1.2.1.3 Música Litúrgica

Una música verdaderamente litúrgica es la que interpreta el sentido auténtico, el *sensus* del rito, lo hace comprensible y, por lo tanto, permite y conduce a la implicación y a la participación activa de la comunidad católica. Entre rito y música tiene que existir una relación directa, deben integrarse, compenetrarse mutua y necesariamente. Sólo así la música puede considerarse y convertirse en parte necesaria e integral. Antes viene el rito y luego la música que de él busca la inspiración. Del rito nace el hecho sonoro más adecuado y directamente relacionado; y como los ritos son muchos y de diferentes naturalezas, del mismo modo las expresiones musicales serán diversificadas con el fin de exaltar el contenido ritual.

La correspondencia ideal en el contenido ritual entre *res*, contenido o mensaje a transmitir, y *signum*, signo adecuado que lo evidencia (en nuestro caso la música), constituye lo que se identifica como funcionalidad litúrgica o “liturgicidad”. Consecuentemente, una música es “funcional” cuando se adecúa exactamente al sentido del rito, lo traduce e interpreta fielmente. Una música litúrgica, por lo tanto, necesita reunir unas características que incluyan el *sensus Ecclesiae* y el *sensus Liturgiæ* que intentamos esquematizar a continuación:

- En primer lugar, el texto debe ser «litúrgico» o, mínimamente, aprobado; no es lícito cambiar los textos oficiales de la liturgia.
- Debe ser “pertinente”, o sea, debe haber correspondencia precisa entre lo que se ejecuta y el rito que se celebra. Un canto de cuaresma no se puede ejecutar en Navidad, así como un canto de entrada no tiene sentido si se entona durante la comunión; están fuera de lugar, no son pertinentes.

Conclusión

Tras lo que hemos comentado a lo largo de esta exposición, podemos resumir en las siguientes afirmaciones algunos conceptos que pueden ser de ayuda a la hora de esclarecer las distintas categorías de la música sacra según los cánones católicos:

- Cada música litúrgica es, y tiene que ser sagrada; más aún, es religiosa.
- La música sagrada es religiosa, pero no automáticamente litúrgica; puede convertirse en litúrgica si cumple con ulteriores requisitos funcionales.
- La música religiosa no es ni sagrada, ni litúrgica, y por tanto, de ninguna manera tiene el derecho a entrar en el culto.

1.3 Música Ritual, la sacralidad para culturas indígenas

El concepto de Música no es parte del lenguaje común que gran parte de las culturas indígenas utiliza. La música es entendida como una praxis que se enmarca en un contexto más abarcante que el de una sola actividad como lo es escuchar o cantar. Ésta se introduce dentro de un marco de mayor envergadura como lo es el ritual, en el cual se conjugan performáticas que incluyen el uso de sonidos e instrumentos con el fin de contactar con espíritus, ancestros, dioses y energías, y a su vez tener acceso a una mejor cosecha, la sanación de un familiar, celebrar el inicio del año, y diversas. De esta manera la música es parte inherente de la vida cotidiana de las culturas aborígenes y forma parte fundamental para la conexión con sus divinidades o ancestros.

Podemos así suponer que la sacralidad o lo sagrado dentro de las culturas indígenas se encuentra en el contacto que se produce dentro del ritual, tal como la Machi cuando entra en trance y se comunica con el espíritu del enfermo gracias al sonido del kultrún, contacto que escapa al acto de realizar sonidos, cantos o tocar instrumentos fuera de la performance y el objetivo de realizar el ritual.

El canto de la Machi, no está hecha para ser escuchada como la música urbana, sino que su belleza y equilibrio estructural es resultado de una sociedad que cree, siente y piensa de un modo particular. "Las danzas y rogativas del Guillatún mapuche se inspiran en los tregül (queltehues) que miran, cantan y vuelan hacia los cuatro vientos, atentas a cuanto ocurre en la comunidad de los seres vivos, agradecen y oran a la Madre Naturaleza por buen tiempo y buenas cosechas" (Aillapan, 2001 en Pérez de Arce, 2007).

Observamos también que otro aspecto esencial de la música ritual es como ésta está conectada con la naturaleza, y por lo tanto, como el hombre está relacionado y se siente parte de su entorno inmediato, este es la tierra, el agua, la lluvia, los pájaros, etc. con el cual interactúa por medio del canto y tocando instrumentos, y través de rituales de distinta índole.

En la cultura Mapuche, podemos observar como la organización de los instrumentos está ligada a cargos específicos dentro del ritual: el caso de la machi y el kultrún, por ejemplo, y los kuriches con las pifilkas. Esto nos muestra como dentro de la sociedad mapuche la música está estructurada de acuerdo al ritual.

1.4 EN BUSCA DE UNA DEFINICIÓN DE LO SACRO EN LA MÚSICA

El término música sacra proviene, de acuerdo a los datos recopilados, a la música destinada a los primeros rituales cristianos. Según la etimología de la palabra “lo sagrado” estaría determinado por predominancia del cristianismo en la cultura occidental, debido a la influencia del Imperio Romano en el mundo.

La evolución del concepto luego es tratado en base a actas, cartas y promulgaciones de la Iglesia Católica y filósofos de la misma religión, que se encargan de clasificar las distintas expresiones musicales según sus funciones. De esta manera encontramos tres categorías: lo religioso, destinado a exaltar emociones sublimes, que puede ser cualquier música que genere devoción por lo divino; lo litúrgico, música hecha exclusivamente para el culto o el ritual cristiano (misa, antifonas, himnos, etc.); sagrada, que es aquella que puede servir al culto (si cumple los requisitos formales) y que incluye a la música religiosa. En esta categoría encontramos al canto gregoriano, la polifonía, entre otros.

Esta clasificación de la música sacra no incluye a músicas de otras religiones y culturas, por lo que está acotada al ámbito católico.

La necesidad de una definición más amplia e inclusiva se hace explícita debido a la gran cantidad de música tanto coral como instrumental que existe en relación al término “Sacro”. Basta con mencionar la música Mapuche, o Aymara, o de otras culturas ajenas a la nuestra para encontrar que falta una acepción más integradora.

Según palabras de R. Díaz, Profesor de Composición de la Universidad de Chile, lo sagrado en la música se refiere a la búsqueda de lo nimio, de la divinidad existente. Si bien esta definición no es muy precisa, nos acerca al fin y a la pregunta necesaria antes de iniciar cualquier proceso creativo: ¿Para qué?. Esta pregunta abre el campo de acción del compositor, donde la pregunta guía el

quehacer y apunta desde un lugar que desea expresar algo hacia lo divino, hacia algo igualmente cercano a nosotros.

La necesidad de ensanchar los límites de la música llamada sacra, corresponde entonces a la necesidad de ampliar los rasgos que ciertas expresiones y obras musicales tienen, sin estar dentro de las categorías de lo católicamente llamado sacro.

Los criterios de selección de las obras de compositores chilenos para la página web “Música sacra chilena”, se adhieren a un concepto de lo sacro, más allá de lo ya mencionado. La integración de lo sacro en cuanto a lo sagrado como algo transversal a cualquier cultura se hace evidente en este catálogo.

Aún frente a esta acepción de lo sacro, existe algo inevitablemente unido al concepto. La unión intrínseca entre el texto y la música. Esta relación de lo sagrado del texto con una música de cierto “carácter” nos habla de una tradición musical y religiosa en cuanto a la preparación de esta música según ciertos procedimientos propios de un género musical religioso. Esta observación se basa en las premisas del canto gregoriano, en cuanto a la sacralidad de los textos utilizados para fines devocionales y no pasionales, y a la función de la música cristiana católica en los albores de la historia. Desde un comienzo de la Iglesia Católica, el texto y su significado dictaban la función de la música como un medio para alcanzar a Dios, y no un medio en sí mismo. La música y el texto pretendían acercar más a los fieles a la iglesia.

Díaz plantea la posibilidad de abarcar obras instrumentales dentro del género Sacro. Los criterios para hacer esta clasificación se deben al efecto de la música en el oyente. Según Díaz, es el oído psíquico del auditor el que representa “sacralidad” u otorga el carácter sagrado a la música, en cuanto generan en el oyente sensaciones que acercan a algo sagrado, sin necesidad de texto.

La subjetividad de los efectos de la música es evidente, por lo que esta afirmación no es satisfactoria, pero dadas las circunstancias, ¿no es acaso posible pensar que existen ciertas obras que producen efectos similares en aquellos que la

escuchan?. Si bien no existen estudios científicos que comprueben esta hipótesis, la capacidad de ciertas obras para llamar la atención, para conmover, se demuestra en la cantidad de personas que llenan un teatro o un recinto particular para escucharlas, aun cuando han pasado años de su creación, y aún más, cuando el compositor es absolutamente ajeno al contexto donde se escucha (y en la mayoría de las veces aun cuando está muerto). Tomando esto en cuenta, podríamos decir que el significado de lo sacro trasciende al texto en cuanto la música conmueve y acerca al oyente a una sensación particular, asociada algo sacro.

Procedimientos y fórmulas para crear música sacra, un coral por ejemplo, sin un texto sagrado, o carente de lenguaje (una verborrea sin sentido por ejemplo), pero con ciertas reglas melódicas y armónicas, deberían producir en quien la escuche sensaciones similares a las producidas por una misa. Esto nos hablaría de la funcionalidad de la música, como generadora de emociones y sensaciones.

En resumen podríamos decir que la música sacra es aquella música que acerca al oyente, por las sensaciones generadas en él, a algo sagrado, que de acuerdo a su cultura y/o religión, puede o no ser de naturaleza divina.

Dentro de esta contexto podemos mencionar obras que desde el punto de vista de su composición, han buscado esta relación implícita (o explícita), como así obras “profanas” que no tienen ninguna relación con algo religioso, pero que han permanecido en el tiempo, entre otras cosas, por los efectos que han generado en los auditores, y que han permitido que continúen siendo tocadas e interpretadas hasta nuestros días.

2. ANTECEDENTES MUSICALES EN CHILE

MÚSICA SACRA CHILENA

De acuerdo al musicólogo Rafael Díaz lo “sacro” es parte no solamente del rito cristiano católico, sino de toda cultura y pueblo. Según este criterio Díaz clasificó diversas obras de compositores chilenos en su página Web sobre música sacra ⁵

De esta manera encontramos piezas como “Cantos ceremoniales para una aprendiz de Machi”, obra con influencia de la cultura Mapuche, que por su carácter ritual se enmarca dentro del concepto de lo sacro. Esta acepción de “lo sagrado” amplía los límites de este concepto que dentro de la literatura Europea se asocia por lo general al catolicismo y a toda la rama cristiana, involucrando más sonoridades que son más propias de nuestro entorno dentro de la música chilena.

Si bien estas obras han sido colocadas y categorizadas como sacras según Díaz, no es la intención de algunos compositores crear este tipo de música, sino de mantener un vínculo con nuestras propias culturas autóctonas y sus elementos sonoros característicos.

⁵ DIAZ, R. Extraído de página web www.musicasacrachilena.cl, 2007

2.1. CATÁLOGO DE COMPOSITORES QUE HAN CREADO MÚSICA SACRA EN CHILE, SEGÚN RAFAEL DÍAZ ⁷

Obras

- | | |
|---------------------|--|
| 1. Renán Cortés | Lamento de la Tierra
Emendemus in Melius
Kahia Manu |
| 2. Eduardo Cáceres: | Cantos ceremoniales
para aprendiz de Machi
Epigramas Mapuches
Suite Pehuenche |
| 3. Rafael Díaz: | Kyrie
Huasquiña
Fátima |
| 4. Feliz Cárdenas: | Rito
Misa Alférez |
| 5. Gabriel Mathey: | Chilenita
Rogativa
Parrianas P.2 |

⁷ Díaz, R. catálogo hecho en página web www.musicasacra.cl, 2007.

- | | |
|-----------------------|--|
| 6. Fernando Carrasco: | Te Deum |
| 7. Rolando Cori: | Redemptoris Mater
La ciudad hermosa |
| 8. Carlos Zamora: | Padre Nuestro Kunza |
| 9. Boris Alvarado: | Vilanova |
| 10. Andrés Maupoint: | Apocalypsis Loannis |

3. ENTREVISTAS

3.1 RAFAEL DÍAZ HABLA SOBRE LA MÚSICA SACRA CONTEMPORÁNEA

1. ¿Qué es para Ud. lo sacro? ¿De qué manera el hombre se contacta con esta otra realidad de lo nimio?

Lo sacro posee la connotación de lo prohibido y de lo puro. Es una palabra cuya raíz etimológica alude a esos dos polos, a lo inescrutable y lo santo. En cualquier religión del mundo estos dos atributos se mantienen inalterables. La dimensión de lo puro y de lo indescifrable son consustanciales a la palabra sacro no importando el culto que se profese.

2. ¿Qué determina que una obra sea considerada sacra? ¿Es el texto determinante o la música posee elementos propios que pueden expresar esta otra realidad?

Existen obras culturales, es decir, sacras adscritas a una iglesia y aun oficio determinado como el Te Deum y la Misa. Existen otras obras de tipo numinosa que no poseen rol funcional dentro de una iglesia y su servicio. A este tipo de música, no cultural, de carácter sacro o numinoso, yo me adscribo.

3. ¿Pertenece a una religión en particular?

Me declaro cristiano, no católico. Esencialmente me quedo con la filosofía cristiana y no con su institución.

4. ¿Qué compositores contemporáneos, según Ud., han marcado una diferencia en la creación de Música Sacra (contemporánea, siglo XX.)?

Me parecen esenciales en la música sacra cultural y la de inspiración sacra, H. Penderecki, Gorecki, Lutoslavski, Ligeti, George Crumb, John Tavener, Arvo Párt, Olivier Messiaen, sólo considerando a compositores influyentes en el siglo XX. Creo que ellos son los esenciales porque generaron una escritura de inspiración sacra que marcaron tendencias estilísticas que aún hoy día tienen repercusiones.

5. ¿Qué obras de este género considera como relevantes desde un punto de vista histórico musical?

El Apocalipsis según San Lucas, de Penderecki

El Cuarteto para el fin del tiempo, de Messiaen

Black Angels, de Crumb

La Tercera Sinfonía (Sorrowful Song) de Gorecki

Lux Aeterna, de Ligeti

6. En algunas de sus obras existen sonidos y elementos de culturas originarias de nuestro país. ¿Es lo sacro algo transversal a cualquier cultura?

La religiosidad de los pueblos originarios de la actual Latinoamérica es tan válida como expresión religiosa como la judeo-cristiana, la musulmana y otras. El libro de Gonzalo Cánovas y Miguel Arteché, "Poesía religiosa aborígen", da cuenta de lo rico del imaginario religioso que estos pueblos fundantes desarrollaron. Es por eso que en mi sitio web www.musicasacrachilena.cl, doy cabida a la expresión musical de carácter sacro de los pueblos originarios del actual Chile. La religión es perfectamente extensible hacia el imaginario indígena, es más, en países como Chile, la creencia originaria está tan viva, que ha permeado a los géneros sacros de música docta (especialmente en las misas mestizas)

7. En Latinoamérica, ¿conoce algún exponente musical que también se dedique a componer música sacra contemporánea?

8. ¿Qué coros podría mencionar que se dediquen a esta música?

No conozco muchos en Chile, pero puedo mencionar dos. El Coro Femenino de Cámara, de la PUCV, dirigido por Boris Alvarado y la Cantoral Femenina de Viña del Mar.

9. ¿Ve un interés en las nuevas generaciones de compositores en crear música sacra?

No. Soy profesor de composición en el Instituto de música de la PUC y lo he sido en la FAUCH. Puedo decir que el interés en música sacra es muy minoritario, aun existiendo algunos pocos casos de compositores menores de 30 años que han incursionado en el género (como René Silva y Tomás Brantmayer)

10. ¿Cuáles han sido las influencias musicales que más lo han marcado?

La naturaleza del lugar donde me crié (la estancia de Río Cisnes), un sentido de lo numinoso muy determinado por la naturaleza (por tanto, esencialmente panteísta) y las prácticas rituales de los pueblos originarios que he conocido de cerca por mi trabajo como etnomusicólogo.

11. ¿Qué compositores conoce que se dediquen a crear música Sacra en la actualidad? (Fuera de Chile y Sudamérica)

En Polonia. Alemania, Estonia, Rusia, hay muchos compositores y compositoras que se dedican, tanto a la música sacra cultural, de iglesia y también aquella más subjetiva de carácter sacro. Podría mencionar como

ejemplo a Sofía Gubaudilina. La menciono a ella porque ha persistido en el género durante muchos años.

En Chile hay que mencionar a Rolando Cori como compositor con una clara vocación de escribir música católica. Deliberadamente ha dedicado su trabajo musical a escribir música para “religar”, es decir, para conectar al auditor con el dogma católico. En el pasado, hay que mencionar a Alfonso Letelier.

12. La *Passion* de Penderecki, en qué sentido cree que esta obra realizó un cambio en la Historia de la Música sacra. ¿Qué elementos destacaría?

En la Pasión, Penderecki realiza algo revolucionario: todos sus hallazgos e innovaciones instrumentales que nunca fueron concebidos con la intención de “significar”, pasan en esta obra a convertirse en vehículos de expresión numinosa. Es decir, las texturas microtonales, las gestualidades (que reemplazan al motivo en la actividad melódica), los *cluster* y las manchas sonoras (*clusters* que se desplazan) son usados con valor semántico por acción del texto involucrado. Lo paradójico es que, dentro del aspecto del uso de la voz cantada, resulta ser muy convencional.

13. ¿De qué manera la Música contemporánea chilena actual - tanto sus obras, como la de otros músicos chilenos - contribuye a la creación de una identidad musical propia? ¿Es esta una característica de una cierta generación de compositores?

La identidad nunca ha sido una aspiración o una finalidad en la tradición de la música docta chilena. Más bien ha sido al revés, se ha buscado y se busca parecerse lo más posible a las vanguardias de centro-europa. Chile pasó de copiar la música francesa a emular la música alemana. Luego, en los ochenta, la “nueva modernidad” italiana se apoderó de la escena

chilena. Escasas excepciones hemos escapado a eso. En mi caso, estoy consciente que mi música suena diferente, suena original, lo vengo escuchando desde que comencé a componer a fines de los ochenta. Nunca me lo propuse. Por alguna razón que no sé, todo lo que compongo me sale raro, singular. Al principio fue muy doloroso para mí, “no parecerme”. Pagué un precio por ello, fue una experiencia dolorosa mostrar mi música en festivales de música contemporánea porque era señalado con el dedo como un tipo que no había asimilado la modernidad del momento. Es duro ser un bicho raro. Después la corriente cambió y pasé a ser valorado, a veces sobrevalorado porque, después de todo, lo único que hago es seguir mi instinto.

3.2 ANÁLISIS ENTREVISTA

Pregunta 1: El entrevistado define que es Sacro, diciendo que es inescrutable, no accesible. No responde a la pregunta del contacto con lo sagrado, probablemente por la propia definición dicha.

Pregunta 2: Define dos tipos de Música Sacra: las culturales y las no culturales. La primera se refiere a la música ligada a la iglesia y sus oficios; la segunda, a aquella música que no cumple un rol funcional en la iglesia. A ésta última le denomina sacra o numinosa.

Pregunta 3: Se declara cristiano, por su filosofía. No católico.

Pregunta 4: Menciona a una serie de compositores de acuerdo a dos categorías: sacra cultural (ligada a la iglesia) y de inspiración sacra. Esta última categoría enmarca a compositores como Messiaen, Crumb y Ligeti. Menciona a Penderecki, Arvo Part y Gorecki como fundamentales. Explica la relevancia de estos creadores por los procedimientos y estilos generados por su escritura.

Pregunta 5: Menciona obras de los compositores mencionados. No menciona obra alguna de Part ni de Lutoslavski.

Pregunta 6: Responde afirmativamente al cuestionamiento. La religiosidad de los pueblos originarios, dada por sus creencias, tiene un valor equivalente al de otras religiones. Es fundamental para Díaz esta religiosidad indígena, captada por él y

otros compositores en obras que presentan elementos de éstas culturales en Chile, a través de su página web.

Pregunta 7: No fue contestada.

Pregunta 8: Menciona dos coros. El coro femenino de PUCV y la cantoral femenina de Viña.

Pregunta 9: Responde negativamente. No existe según él compositores jóvenes interesados en esta música, salvo dos excepciones.

Pregunta 10: Responde como influencias factores como la naturaleza y el contacto con los pueblos originarios. No menciona músicos influyentes.

Pregunta 11: Vuelve a mencionar las dos categorías de música: sacra cultural y música más subjetiva de carácter sacro. Menciona a la compositora Sofía Gubaudilina y a Rolando Cori como exponentes actuales.

Pregunta 12: Para Díaz, la obra tiene elementos innovadores, texturas microtonales, gestos que reemplazan a los motivos, Cluster, etc. Los cuales adquieren sentido por su relación con el texto.

Pregunta 13: Díaz afirma que no existe en las generaciones previas una búsqueda de una identidad propia, como compositores. El se considera particular, en relación a su propia música. Habla sobre la tendencia eurocentrista que siempre ha acompañado la música chilena.

3.3 BORIS ALVARADO HABLA SOBRE MÚSICA SACRA

CONTEMPORÁNEA

1. ¿Qué es para Ud. la música sacra? Como la definiría. ¿La asocia a la religión?

Reconozco tres niveles: el primer nivel es la música religiosa que es aquella de un grupo de personas que profesan una determinada fe, credo religión y que utiliza la música como un instrumento para propagar una determinada doctrina.

El segundo nivel, hacia arriba, corresponde a la música litúrgica, que es aquella música que está destinada a un oficio o culto determinado, como por ejemplo la misa. Y la música Sacra sería el nivel más alto en donde lo que esta como significado de la música son las problemáticas más existenciales del hombre respecto de problemas de índole religiosos, por ejemplo la eternidad, la resurrección, el paraíso, o etc. Son todos problemas existenciales que son metafísicamente y filosóficamente hablando de un nivel superior.

El texto determina en qué nivel esta (la música), por eso evidentemente un texto más filosófico, más metafísico o con mayor doctrina hay que identificar inmediatamente en que plano está. Todas las culturas religiosas, por ejemplo los evangélicos o la iglesia de los Santos de los últimos días que cantan los fines de semana, los domingos en la calle, en el fondo lo hacen para hablarle al hombre de problemas del hombre. “Pórtense bien que Dios no los va a querer”, etc, etc. Ahí no estamos hablando de problemas de la existencia del hombre, sino que estamos hablando de un nivel de concreción del hombre en tanto actúa como hombre. Es la restricción pura. El chamanismo también puede ser. Los rituales chamánicos, de vudú, etc. Muchos de los casos son puramente medicinales otros para mantener un cierto poder en la estructura social jerárquica de una determinada tribu. Lo

sacro está emparentado con problemas de índole del logos, del entender, teológico, teleológico, filosóficos, metafísicos, etc.

2. ¿Pertenece a una religión en particular, católico cristiano, etc.?
No profeso en tanto no practico, pero me considero cercano a una corriente cristiana, llamada católica.
3. ¿Qué compositores contemporáneos, según Ud., han marcado una diferencia en la creación de Música Coral sacra, (contemporánea, siglo XX.)?

Tenemos que colocarnos en los años 30, 40. Ahí hay tres que determinan una línea muy fuerte. En Estonia Arvo Pärt, en Inglaterra aunque siendo de origen pentecostal y después presbiterano y término después siendo ortodoxo Griego, John Tavener, y el tercero es el polaco Gorecki que es de corriente Católica. Tenemos por un lado un compositor Cristiano como Arvo Pärt, un compositor ortodoxo griego de corriente cristiana como John Tavener y después un compositor católico cristiano como Gorecky. Paralelamente hay que mencionar, pero ahí habría que hacer varias distinciones a Penderecky , por el tema de la Passion, del Réquiem Polaco y varias otras cosas digamos, por un par de operas también.

Después hay una corriente muy joven donde esta Erick Whitacker en EEUU, Morten Lauridsen en EEUU, y de manera intermedia entre estas dos corrientes en Inglaterra esta John Rutter, está Andrew Carter, etc. Yo te diría que aproximadamente hoy en día existen unos 20 compositores sacros relevantes... Entre medio hay una gran cantidad de compositores: Zbigniew Preisner en Polonia, Pawell Lukaszewski, en Alemania Martin Falls, pero como te digo hay una enorme cantidad. En Estonia tu encuentras aparte de Arvo Pärt, Tobias-Duesberg, en Ucrania a Victoria Poleva. Es una tremenda compositora de música Sacra, tremenda. En

Letonia tienes Peteris Vasks, en Lituania Bronius Kutavičius. Tienes una cantidad enorme.

4. ¿Ha interpretado algún repertorio de estos compositores con el Coro femenino?

De todos ellos (de los mencionados anteriormente) y muchos más. Cuando nosotros partimos hicimos la obra integral para coro de Tavener por ejemplo. De Arvo Pärt hemos cantado... no sé, 9, 10, 15 piezas, incluyendo el "Te Deum". Grabamos una obra para Arvo Pärt, de Gorecky también, polacos también. Piensa tu que el coro lleva 19 años dedicados solo a la música del siglo XX en adelante. Entonces si tu calculas la cantidad de conciertos por año en 19 años, y vieras la cantidad de música que hemos estrenado desde compositores extranjeros vivos, y la cantidad de obras chilenas de compositores chilenos vivos.

Ud. Se ha preocupado de tener un repertorio amplio, con respecto a un contexto mundial.

Sí. Lo que pasa es que yo viví muchos años, e hice el predoctorado y segundo de magister afuera y era alumno de Penderecky en ese entonces y por supuesto tuve acceso a relacionarme con todos los compositores que más o menos eran de mi generación. Es decir yo tengo 50 años mi generación eran los de 40 y los de 60. Entonces los conozco a todos personalmente. Me tope en muchas conferencias, seminarios, festivales con ellos en Europa. Hasta con Whitacker somos amigos antes de que él se hiciera reconocido. Lo mismo con Morten Lauridsen. Conocí a Gorecky. Estudié con Arvo Pärt, Penderecky, con muchos de ellos.

5. Que obras de este género, si es que podemos hablar de género, considera como relevantes desde el punto de vista musical.

Bueno, probablemente la Passion de Penderecky según San Mateo. Esa es una obra relevante.

¿En cuanto a que términos musicales?

A todo. Concepción de la instrumentación, de la orquestación, de la forma. La manera de abordar el texto desde una percepción dramática. Cambiarle el giro a la Passion, abandonando esta Passion de Zeffirelli, lo mismo que hizo Mel Gibson con la película. Entrar en el drama del dolor. Más que en la cosa bella. Lejos es una obra que cambia la concepción de como abordar la obra sacra. Un drama que pareciera ser muy humano, entra muy pronto a conectarse.

Que otra obra considera importante

Siempre he pensado que es muy valiosa la Sinfonía con soprano de Gorecky, por el contenido del texto. La relación que hay de todo el genocidio en esa obra. Y una tercera, indudablemente de Arvo Pärt también reconocer su Passion según San Juan es importante, porque además ahí hay toda una concepción de cámara: cinco instrumentos nada más, además de los personajes de la Passion.

6. ¿Permite la Música y el Coro femenino (a Ud.) un acercamiento a algo más espiritual?

Si, indudable. Piensa tú que todas las obras del coro femenino obedecen a obras de compositores o compositoras que en un porcentaje muy alto los conozco a todos. Para mi son carne de la carne en el sentido de que son seres humanos vivos. No son libros de historia. Entonces en toda obra, de hecho ahora hay obras polacas, ahí está como todo el tema para ellos de cómo están los oprimidos y como Hitler los intento hacer desaparecer, y eso se percibe en su música, es posible leerlo. Entonces indudable que hacer este tipo de música te saca los conciertos Brandenbureses, te saca

de la música de Vivaldi y te sitúa como en otro punto y ese punto con la música se conducen caminos más espirituales.

Y en su labor compositiva, ¿Ud. Cree que también que es importante este material del contexto?

Yo pienso que la composición es trabajar, y el material proviene de diversos lugares. No vienes con materiales archivados. Por supuesto que hay una vida para cada compositor y en la memoria van quedando como almacenadas las cosas. Las cosas en tanto cosas, las cosas en tanto seres humanos

7. En Chile, ¿qué otros compositores se dedican o se han dedicado a crear este tipo de música (sacra contemporánea)?

Indudablemente Rafael Díaz. Te voy a contestar de los que están vivos. Rafael Díaz, Eduardo Cáceres, en un contexto muy distinto que es por el tema de los pueblos originarios. Ahí también hay una religiosidad. No hay liturgia, no hay sacralidad, pero hay religiosidad. Con los cantos ceremoniales de aprendizaje de Machi y varias obras más. Me parece también que Darwin Vargas de los antiguos compositores. La misa para el templo motivo de Maipu, por ejemplo. Alfonso Letelier también tiene algunas cosas (Rituales Misa) para la concepción. Pero de los jóvenes, Rolando Cori indudablemente, es un compositor que escribe para Dios, como el mismo lo dice. Pero en mi opinión el más relevante es sin duda Rafael Díaz.

8. En Latinoamérica, Conoce algún exponente que también se dedique a componer música sacra?

Latinoamérica no se caracteriza mucho por ser un continente muy dado a este tipo de música. Te vas a encontrar con mucha más música religiosa y litúrgica. Los peruanos por ejemplo son grandes compositores de Música Litúrgica. Música

sacra pensando en Sudamérica, no vamos a encontrar mucho. Quizás uno, que no se me viene a la memoria. Leo Brouwer ha escrito algunas obras religiosas, los Aleluyas criollos y los pregones.

9. ¿Qué otros coros podría mencionar paralelos al suyo en Chile y en el extranjero, que Ud. Considere importante que canten música coral sacra contemporánea?

En Chile no sé, porque mi profesión es ser compositor. Soy director de Coro por accidente, y por lo tanto coralmente no tengo idea lo que pasa en el país, ni quien dirige ni quienes no dirigen porque al final no vivo en el circuito de los coros. En tanto lo que he visto afuera es, una gran cantidad de coros haciendo música sacra, en Inglaterra, en todo el Báltico, en Francia, en EE.UU. Yo te diré que en estos momentos, seguramente en Chile también, hay un movimiento importante, muy importante de música coral entorno a la música sacra. Ya los coros no están cantando... tu revisas los programas de los conciertos de los coros en general en cualquier parte del mundo y en Chile, no puede estar ausente una obra Sacra. Sin embargo tú puedes hacer un concierto de música Sacra y estar ausente la obra no sacra. O sea la obra sacra, y está una polifonía vocal. La polifonía coral tienen el rótulo de lo Sacro como a fuego, digamos.

10. Ve un interés en las nuevas generaciones de compositores en este tipo de música?

No hay ningún compositor joven, estudiante, que no tenga en su catálogo al menos una (obra sacra)

Ud. Lo ve eso en Valparaíso.

En todas partes. Yo hice clases en Chile también en alguna época, conozco lo que están haciendo en la Católica porque han llegado a mostrarme obras. Todos

en algún momento escribieron una obra religiosa, sacra o litúrgica, y muchos de ellos siguen escribiendo. Entonces si revisas los catálogos, incluso de los que dicen que no son músicos religiosos, siempre van a tener una obra religiosa.

¿Ud. Lo ve por una cuestión de formación académica, o por un interés, por las ganas de componer este tipo de Música?

Yo creo que hay un interés personal obviamente, pero que no lo declaran. Los por qué y las razones no las declaran. Porque estamos en una sociedad artística en la cual el declarar que hay una motivación sacra les complica la vanguardia.

Es un tema de imagen.

Finalmente. Entonces prefieren hacerlo y tratar de no explicarlo. Tratan de no hablar de ese tema.

O sea hay una motivación pero no está declarada o expresada por parte de una mayoría.

Claro, de la mayoría.

11. *¿Cuáles han sido las influencias musicales que más lo han marcado, con respecto a este tipo de Música? Estamos hablando de los compositores que ya conoció y que lo han marcado de alguna forma.*

Bueno todos siempre te marcan. Cuando tú has trabajado con Arvo Pärt. Con Penderecky, Gorecky, como no te van a marcar. Tengo que decir, que todos me han marcado. Ahora, mi línea de composición no es exactamente una línea sacra. Y por lo tanto para ser honesto, mi línea de composición esta más cerca de Andrés Alcalde y Alejandro Guarello, que fueron mis maestros aquí en Chile, que de lo puramente sacro.

Ellos han sido su mayor influencia más que los compositores sacros que conoció.

Puede ser que quizás pareciera que planteo mucho de lo sacro, y quizás sí, pero la verdad mi composición no va por el lado de lo sacro. Allí me encuentras con el coro y con la orquesta de cuerdas. Pero mi música, la que yo compongo es distinta a seguir una línea sacra per se.

Es por algo circunstancial.

No. Existencial. Tengo una relación metafísica, filosófica. Pero eso no quiere decir que lo materialice en mi hacer.

12. ¿Cuáles son los elementos que considera más relevantes al momento de componer una obra de este tipo de Música: la armonía, el timbre, la melodía, contrapunto, etc.? ¿Tiene cierta forma de componer específica?

No, nada de eso. Siempre es la pregunta: ¿Para qué? Si tú me dices que el para qué es porque te encargaron una misa para la conmemoración de la Capilla en Castro, que la van a construir, ahí está el para que. Entonces cuidarás muchas cosas ahí. Puede aparecer una melodía quizás en sintonía con el contexto del lugar, considerarás una armonía más bien modal temprana tratando con mucho cuidado, etc. Depende de los contextos.

13. ¿Qué compositores recomendaría Ud. para escuchar música coral sacra contemporánea?

Aunque eso Ud. Ya lo respondió:

Gorecky, Pärt, Tavener, Whitacker, Poleva, Vask, Lauridsen, Rutter, Lukaszewski, Falls, etc.

14. ¿Tiene cierta relevancia para Ud. el rescate de los sonidos y la religiosidad o cosmovisión de las culturas indígenas de Chile, como parte de un discurso musical de lo “nuestro”?

Sí. Yo no sé si tú conoces el libro de Rafael Díaz “Cultura Originaria y música Chilena de Arte”. Yo te recomendaría que lo leyeras. Este es un libro que contiene muchos análisis, muchos compositores, las obras al final en un disco, pero que habla precisamente de la relación de los compositores chilenos y su cultura originaria. Ahí está todo lo que tú puedas preguntar.

15. ¿Qué opina sobre la Música de Arvo Pärt? De su estilo. ¿Cuáles son las características que Ud. más destacaría de su música?

Indudablemente él tiene un estilo de escritura que al igual que Messiaen no lo cambia. Y por lo tanto es un estilo fijo, que consiste en la superposición de la dimensión de la tonalidad con la dimensión de la modalidad. La modalidad expresada fundamentalmente en línea cuya trayectoria es muy semejante a la del canto gregoriano. Hay un artículo de Arvo Pärt que se llama Tintinnabulli. Tintinnabulli significa el tañir de las campanas. Entonces las campanas tienen, al igual que el Big Ben de Londres, tienen una falsa relación de disonancia, por ejemplo sol- mi como sexta y después mi- do, en posición de sextas y dentro de una especie de do menor do mayor, producen una sensación de un acorde destemplado. Ese es el tañir de las campanas, la sensación de un sonido destemplado.

Ahora en Arvo Pärt hay una técnica que todos pueden aprender, que está basada en como superponer una línea diatónica tonal con una línea diatónica modal. Y como contrapuntearla. Ponte tú, contrapunteas la línea tonal con intervalos que son próximos a la modalidad, por ejemplo: la tercera, la cuarta, la segunda. Y ahí, con la segunda, se produce el Tintinnabulli. Y ese tu lo puedes analizar con mucha simpleza en una pieza para el piano que se llama “Para Alina” “Für Alina”, y que esta explicada en el documental sobre Arvo Pärt “24 preludios”.

Fundamentalmente hay un par de textos que ahí tú pudieras conocer. Paul Zieler es un director de Coros, que además es musicólogo. Este músico se dedicó por varios años a estudiar a los compositores más sacros del Báltico, y publicó cuatro discos llamados “Baltic disc” que es la música de los compositores del Báltico. El hizo conocido a Arvo Pärt, a Peteri Vask, etc. Y él escribió un par de libros, editados por la Oxford University Press.

Entre ellos uno de los más importantes es el de Arvo Pärt, donde ahí tu puedes analizar el tema del Tintinnabulli. En una de las páginas tiene las partituras con el análisis correspondiente. Yo tengo varios trabajos con mis alumnos sobre Arvo Pärt en Análisis, y cuando ellos llegan a descubrir el Tintinnabulli, en el Te Deum o en cualquiera de las obras corales, les pido que escriban, que compongan una pieza a lo Arvo Pärt, como un ejercicio.

Ahí se dan cuenta inmediatamente. Es como escribir una pieza a lo Messiaen. Tu sabiendo 5 cosas, 6 cosas, vas a escribir como Messiaen, más aun si introduces algunos pájaros.

3.4. ANÁLISIS DE LA ENTREVISTA

Pregunta 1: Existen tres categorías para Alvarado: la música religiosa, destinada a propagar la fe de una doctrina o religión; la litúrgica, destinada al oficio o ritual de un determinado culto; y la sacra, cuya temática versa sobre problemas existenciales del hombre, como la resurrección, la eternidad, etc. Las tres categorías se enmarcan dentro de cualquier religión, sin embargo la última categoría está ligada a una corriente filosófica cristiana. No se distingue bien en que categoría está la música chamánica, puesto que la coloca dentro de la música religiosa, y sin embargo la música para los rituales según su definición sería llamada litúrgica.

Pregunta 2: Se considera cristiano, católico, pero no practicante.

Pregunta 3: Menciona a una serie de compositores en el mundo: Pärt, Tavener, Gorecky, Penderecky, Morten Lauridsen, Erick Whitacker, John Rutter, Andrew Carter, Zbigniew Preisner, Pawell Lukaszewski, Martin Falls, Tobias-Duesberg, Victoria Poleva, Peteris Vasks , Bronius Kutavičius. Posee un conocimiento amplio con respecto a la situación mundial de este tipo de Música.

Pregunta 4: Con el Coro femenino de la PUCV han interpretado obras de todos los compositores ya mencionados. Esto por la cercanía de Alvarado con muchos de estos compositores, dados sus estudios en Europa.

Pregunta 5: la Passion de Penderecky y la Passion según San Juan de Pärt.

Pregunta 6: Responde afirmativamente. Tiene una empatía con las vivencias de los compositores que interpreta con el coro, ya que es capaz de darse cuenta de este material dentro de las obras.

Pregunta 7: Menciona como el más relevante a Rafael Díaz, Eduardo Cáceres, describiendo algunas de sus obras con carácter de religiosidad, no como obra litúrgica o sacra. Habla de Darwin Vargas, Alfonso Letelier y Rolando Cori actualmente.

Pregunta 8: No existen exponentes relevantes en Latinoamérica de este tipo de música. Menciona a los peruanos como compositores litúrgicos y a Leo Brouwer, sin mucha seguridad.

Pregunta 9: No conoce otros coros paralelos al suyo que se dediquen a esta música en Chile.

Pregunta 10: Según Alvarado, existe un interés en los jóvenes en componer esta música, pero no es expresado formalmente. Esto porque es mal visto ser considerado un compositor de este tipo de música.

Pregunta 11: Menciona como principales influencias a Andrés Alcalde y Alejandro Guarello. También menciona a compositores como Pärt, Gorecky y Penderecky como agentes influyentes en su formación. Se considera un compositor de música no sacra. No se enmarca en esta línea.

Pregunta 12: No destaca ningún elemento en particular, sino que los elementos funcionan y se adecuan al fin de la obra, a la pregunta ¿Para qué?.

Pregunta 13: La respondió a través de la pregunta N°2.

Pregunta 14: Menciona un libro de Rafael Díaz que muestra obras y análisis de éstas, y que se relacionan con las culturas aborígenes.

Pregunta 15: Posee un conocimiento acabado del estilo de Pärt. Menciona detalles de su técnica compositiva y como se logra el efecto Tintinnabulli. Cita trabajos y referencias para su estudio. Se refiere a la forma de componer de Pärt y Messiaen como estilos propios de cada uno.

4. REFLEXIONES SOBRE LO SACRO SEGÚN ENTREVISTAS REALIZADAS

Si bien el término es utilizado para definir la música que sirve a un culto o a una religión específica, la idea de lo sacro en la música para Alvarado (2013) corresponde al contexto específico al que se refiere el texto, en términos de las problemáticas que trata. Según esta categorización encontramos tres tipos de música Sacra: la religiosa, que sirve para propagar una determinada doctrina; la litúrgica, que está destinada a un culto (por ejemplo la misa); y la música sacra, que es aquella que trata problemáticas existenciales del hombre, que tienen que ver con temas teológicos (la creación), metafísicos, que se relacionan con la razón, con el entendimiento, la comprensión del hombre.

Para Rafael Díaz lo sacro se emparenta con la búsqueda de lo divino (divino) que es alcanzado por el hombre a través de la música, pero que escapa a la realidad de éste una vez ha sido concretada la obra. Desde este punto de vista el compositor pone parte de sí en la obra que compone y que luego ésta sigue su propio curso una vez concretada.

Es interesante este punto de vista ya que implica que diferentes tipos de música llevan esta relación del hombre con algo más “divino”, más interno, dentro de sí, sin la necesidad de un texto o algo alegórico que represente lo divino en lo externo. Ciertas obras para Díaz que no han sido catalogadas como sacras, son referentes de este tipo de música, ya que ciertos elementos que estas poseen conllevan a una cierta relación con lo “divino”.

En cierta forma esta definición abre el sentido de lo sacro de acuerdo a como el oyente alcanza esta relación con lo divino, y al mismo tiempo no deja un margen claro para definir que permite nombrar a una obra como sacra o no. En esta línea,

lo sacro puede estar determinado por ciertos procedimientos y elementos que determinan una atmósfera que podríamos definir como sacra. Tales técnicas utilizadas según ciertos “modus operandi” permiten al oyente - medianamente entendido en la materia – juzgar que cierta música es sacra. De esta forma podríamos decir que toda música que utiliza métodos de creación según parámetros de tradición de música “religiosa”, en palabras de Alvarado, tales como armonía modal, canto llano, contrapunto vocal, texto religioso, etc., realza o permite decir que cierta obra tiene carácter sacro.

Si bien queda en el aire la subjetividad del término en cuanto a la definición de una obra como sacra, ya sea por sus elementos constitutivos o el efecto que genera en el oyente, podemos enmarcar ciertas obras en base a estos dos parámetros como músicas sacras, ya sea por su función explícita (texto presente, por su nombre) o implícita (por sus elementos constituyentes).

Díaz dice: “Deberemos pues, manejar un concepto amplio de música sacra: ya no tan solo música de alguna religión institucionalizada y accesoria a sus ritos; también música de naturaleza místico-religiosa, no perteneciente a una iglesia determinada”.

Según el musicólogo, el carácter objetivo de la música, que son las notas musicales y los elementos constituyentes de ésta, se intersecta con las imágenes y sensaciones subjetivas del individuo en algo que él llama el *oído psíquico*, individual de cada persona, que es aquel que transforma lo escuchado en sensaciones e imágenes, donde el significado es otorgado por el sujeto que oye, más que por un significado otorgado por definiciones hechas a partir de un texto o un nombre en especial. Mientras menos significantes tenga una música, más connotaciones tendrá ésta.

Es interesante el contraste entre las definiciones de ambos autores ya que se puede observar el punto de vista de cada uno desde la perspectiva de sus

labores musicales dentro de éste ámbito de lo sacro. Para Alvarado la música sacra tiene márgenes establecidos dentro de un contexto religioso. Díaz en cambio alude a la idea de lo sacro desde lo subjetivo, dentro de los márgenes del simbolismo personal que otorgamos a cierto tipo de música cuando la escuchamos, permitiendo que una mayor cantidad de obras se sitúen dentro de esta clasificación.

Esta perspectiva de la música expresa explícitamente la propuesta estética de la Música Contemporánea: el significado de la música no está en la música, sino en aquel que la percibe. Las representaciones no están dentro de la música sino en aquel que la escucha.

Una línea es una línea, un sol en segunda línea, es un sol y nada más. Lo que otorga significado a un conjunto de líneas, lo que da sentido a una pieza musical es el orden, la forma en que se configuran los elementos musicales para conformar algo que se define como tal en tanto existe, y suena por sí mismo, más que por la búsqueda de una representación de algo más.

La música que existe por sí misma, en función de si misma tiene sentido en tanto cumple su función para sí. A través de esta reflexión entendemos cómo es que la música de nuestros días se asienta en cada compositor en tanto cada pieza y obra funciona como un todo en sí, ya no para sustentar un sistema determinado de hacer música, como la tonalidad, o el Serialismo Integral, etc. La música está más allá del método con el cual se elabora y desde este punto se comprende la falta de sentido de argumentar o de buscar un determinado método para componer que sea general para todos.

Tanto más importante es entonces la honestidad del trabajo musical del compositor, en tanto crea música por el placer de hacerlo. Sin intermediarios entre medio del deseo de componer, se puede conseguir entonces una obra que se sustente en sí misma, en el placer de escucharla. Que se transmita esta sensación no depende del compositor, salvo el caso expreso en el que él participe activamente en el proceso interpretativo de ésta.

Existe un nexo entre esta relación del compositor con su música, y la relación del compositor con “algo” sacro en sí mismo. Si nos permitimos escaparnos de las definiciones anteriormente dichas, encontramos una unión íntima entre el quehacer y el sentir cuando convergen en el gusto por algo. Existe cierta honestidad en este hecho, que tiene que ver con un llamado, un impulso que lleva a la creación algo inexpresable dentro de cada uno, que es capaz de sentirse y que toma forma una vez es imaginado y expresado en música a través del pensamiento, que luego pasa a ser concreto una vez ha sido tocado en un instrumento.

Existe entonces una dicha en este proceso, que tiene que ver con la creación de algo fuera de nosotros, y que funciona y tiene sentido fuera de mí, pero que lleva parte de uno una vez que está expresado en la realidad. Es en esta vía donde transitamos en palabras de Díaz por el camino hacia lo nimio, en cuanto otorgamos vida propia a un pensamiento musical que tiene luego vida propia fuera de nosotros, es ésta energía la que nos retroalimenta una vez ya ha sido creada la obra, y nos llena de sentido y satisfacción la contemplación de este movimiento del cual no tenemos conciencia clara, ya que no sabemos la fuente que lo genera. Es este misterioso lugar el cual probablemente busca la mirada de sí mismo, como el reflejo de la luna en el agua, para saber que existimos y que tenemos sentido y vida propia dentro de nosotros.

Más allá de una búsqueda de una definición de lo sacro, encontramos esta forma de percibirnos y observarnos a nosotros mismos a través de la música. Quizás es esta forma de percibirnos la que permita expresar algo sacro de nosotros en nuestra música, y lo que otorgue vida a una idea musical que queremos dar a luz en lo exterior.

Esta reflexión nos lleva hacia una pregunta más general - ¿Qué es la música?, con ciertas condicionantes. Para responderla en base a los supuestos que se han

planteado me planteo otras preguntas. ¿Es acaso una condición a priori en el ser humano o una forma desarrollada a través de una cierta educación?. Ciertamente ambas preguntas no son excluyentes y probablemente las dos consigan responder a la pregunta más general.

A partir de este tipo de cuestionamientos es desde donde podemos empezar a crear. Desde este punto de partida la creación de una obra puede tener sentido en cuanto busca responder a esta pregunta. El cuestionamiento de los modelos y paradigmas establecidos como pilares dentro de cualquier disciplina artística tiene por trasfondo el choque producido por la educación de algo “bueno” con la búsqueda de algo más sincero en uno mismo. Esta búsqueda artística tiene por objetivo el encuentro con la originalidad propio del individuo, que ya no busca la imitación de los modelos aprendidos, sino su propia forma de expresión en su arte. Su propia forma de caminar y de relacionarse con los demás. Esta aspiración a algo genuino nace a partir del cuestionamiento de uno mismo en relación a las reglas aprendidas para crear y nace por la voluntad consciente del compositor de hacer algo nuevo, distinto a la forma habitual de componer y quizás aquí encontramos lo sacro nuevamente.

5. TEXTOS DE INSPIRACIÓN SACRA QUE SIRVIERON PARA LA CREACIÓN DE LA OBRA “SEÑOR VEN AQUÍ”

Para la creación de “Señor ven aquí” se investigaron distintos textos y poesías para ser ritmizados y musicalizados, provenientes de diferentes fuentes religiosas tales como pasajes de la Biblia, del Corán, La Torá y poesía de Jalal al-din Rumi, un poeta místico sufí.

Se ritmizaron dos textos: una poema de Rumi y la oración “Señor ven aquí”, creada a partir de los textos religiosos mencionados anteriormente.

Finalmente se utilizó para llevar a cabo la obra final solo parte del texto de la oración “Señor ven aquí”, ya que de esta forma obtuve un mejor manejo de los recursos musicales como la melodía y la armonía.

Incluyo aquí el poema de Rumi sin nombre de su autoría, el texto original de la oración “Señor estoy aquí”.

Poema N°1

El Señor ha susurrado algo

Al oído de las rosas,

Por eso se abren

Cada día a la caricia luminosa.

Ha murmurado algo a la piedra

Y por eso ha surgido

la gema preciosa que centellea

allá en el fondo de la mina.

También dice algo al oído del sol

Cuyas mejillas deslumbran

Con relucientes destellos.

¿Qué será lo que el Señor

Ha susurrado al oído del hombre

Para que éste sea capaz

De amar... incluso a Dios?

¿Quién hace estos cambios?

Disparo una flecha a la derecha

Cae a la izquierda.

Cabalgo tras de un venado

y me encuentro perseguido por un jabalí.

Conspiro para conseguir lo que quiero

Y termino en la cárcel.

Cavo fosas para atrapar a otros

y me caigo en ellas.

Debo sospechar de lo que quiero

Señor ven aquí

Cristo en mi brazo
Krishna en mis piernas
Jesús en mis manos

Señor ven aquí

Buda en mi brazo
Krishna en mis piernas
Brahma en mi frente

Señor ven aquí

Señor en mi estomago
Ven en el sexo
Señor en mi espalda

Señor ven aquí

Señor ven aquí

5.1 TEXTOS RITMIZADOS

Poema N°1 de Rumi

Andrés Chacón

6 El se ñor ha su su rra do al go al o i do de las ro sas por e so se
11 a bren ca da dí a la ca ri cia lu mi no sa ha mur mu ra do al go a la
16 pie dra y por e so ha sur gi do la ge ma pre cio sa que cen te lle a a
21 lla en el fon do de la mi na tam bien di ce al go al o i do del sol cu yas
26 me ji llas des lum bran con re lu cien tes des te e llos que se ra lo que el se
31 ñor ha su su rra do al o i do del hom bre pa ra que es te se a ca paz de a mar in clu so a
36 Dios Quien ha ce es tos cam bios dis pa ro u na fle cha a la de re ca e a la iz
41 quier da ca bal go tras de un ve na do y me encuen tro per se gui do por un ja ba
46 li cons pi ro pa ra con se guir lo que quie ro y ter mi no en la car cel ca vo fo sas
49 pa ra a tra par a o tros y me cai go en e e e
llas de bo sos pe char de lo que qui e e ro

Señor estoy aquí

A. Chacón

7
Cris to en mi bra zo krish na en mis pier nas Je sus en mis ma nos Se
ñor ven a qui Bu da en mi bra zo krish na en mis pier nas brah ma en mi
14
fre e en te Se ñor es tas a qui Se ñor en mi es to ma go ven en el se e xo
20
a qui en mis es pal da Se ñor es toy a qui Se ñor es toy a qui

5.2 TEXTO SELECCIONADO PARA LA OBRA “SEÑOR VEN AQUÍ”

El texto que elegí para musicalizar corresponde a una oración personal, inspirada en la atención, que busca la conexión con cierta energía fina que cada uno tiene. A continuación se muestra el texto final utilizado para la obra “Señor ven aquí”.

Cristo ten piedad de nosotros
Cristo ten piedad de nosotros
Señor ten piedad de nosotros

Cristo en mi brazo
Jesús en mis manos
Krishna en mis piernas

Señor ten piedad
Señor ten piedad

Buda en mis pies
Jesús en mi espalda
Brahma en mi frente

Señor ten piedad
Señor ten piedad
Cristo ten piedad

Cristo ten piedad de nosotros
Señor ten piedad de nosotros
Señor ten piedad
Señor ten piedad
Señor ven aquí

6. ANÁLISIS DE LA OBRA

6.1 Aspectos de la Obra relacionados con el texto y la melodía

Tal como fue mencionado antes, la modificación del texto original de la oración “Señor ven aquí” se hizo una vez aparecieron frases melódicas que no tenían congruencia con el ritmo antes planteado. A partir de esas frases es que fueron apareciendo en una etapa exploratoria posterior a la ritmización, parte de las secciones que luego conformaron a la obra final, teniendo en cuenta las acentuaciones y la coherencia rítmica de las palabras al ser pronunciadas y cantadas en forma silábica y melismática.

De acuerdo a esta configuración la obra se estructuró alcanzando diferentes partes o secciones, que serán tratadas a continuación.

6.2 Aspectos de la obra relacionados con la Forma

Introducción

La obra comienza con una pequeña introducción, con violonchelos y contrabajos (compás 1 al 6) a través de las notas pedales Sib y La.

The image shows a musical score for the introduction of a work. The score is written for six instruments: BAJO (Bass), Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Violoncello), and Contrabajo (Double Bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as $\text{♩} = 50$. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *p* (piano). The text "Cris - io" is written below the Bass staff. The instruction "div. a 2" is written above the Violonchelo staff. The score shows the first six measures of the introduction, with the Bass and Contrabajo playing a melodic line and the other instruments providing harmonic support.

Sección A

Comienzan los bajos con la frase “Cristo ten piedad de nosotros” (compás 7 al 10) y luego responden las contraltos haciendo una imitación de la frase anterior en un intervalo de quinta más arriba que el anterior (compás 10 al 14), utilizando el modo Sib dorio al comienzo y luego Fa eolio al terminar la semifrase.

mf
Cris - to ten pie - dad de no - so - tros

p
ten pie - dad de no - so - tros

div. a 2

Luego Coro y orquesta realizan el término de la frase iniciada por tenores y contraltos, realizando la “súplica” de la oración con la frase “Señor ten piedad de nosotros” terminando con una cadencia plagal en tónica Fa. (c. 15 al 21)

15 *mf* div. a 2 3
Se - ñor ten pie dad de no - so - tros

mf
Se - ñor... pie - dad de no - so - tros

mf
ñor... pie - dad de no - so - tros

mf
ñor... pie - dad

Desde el compás 22 al 30 la orquesta utiliza material del motivo de la sección A. En esta parte, el violín imita la voz de la contralto con una variación en el comienzo. Luego la viola imita el principio del motivo realizado por el violín, para luego retomarlo en parte los violines segundos al final del puente.

Sección A'

Aparece una variación melódica de la frase realizada en la sección A, en la voz de la soprano. De la misma manera que en parte A, la orquesta no participa al comienzo, y luego en el compás 40 se suma al coro para dar inicio a la respuesta de la primera parte de esta sección (c. 31 al 39). Cabe destacar que se mantiene la forma “responsorial” de A, donde el coro inicia el canto y luego el mismo coro junto con la orquesta responden a la “súplica” o canto hecho a partir del texto “Señor ten piedad”, esta vez repetida dos veces a diferencia de la sección anterior. Esta sección se va a repetir del compás 47 al 75, con algunas variaciones que no alteran la forma finalmente.

The musical score for Section A' is presented in two systems. The first system (measures 5-6) features a vocal line with lyrics: "Cris - to en mi bra - zo Je -". The second system (measures 35-39) features a vocal line with lyrics: "sus en mis ma - nos Kri ish-na en mis pier - nas". The score includes dynamic markings such as *mf* and *mp*, and includes a double bar line between the two systems.

5 6

mf *mp*

Cris - to en mi bra - zo Je -

mp *mf*

Cris - to bra - zo Je -

mp *mf*

Cris to en mi bra zo Je -

mp

Cris to en mi bra - zo Je -

35

mf *mp*

sus en mis ma - nos Kri ish-na en mis pier - nas

mp

sus en mis ma - nos Krish - na en mis pier - nas

mp *mf*

sus ma - nos krish - na en mis pier - nas

mf *mp*

sus en mis ma - nos Krish - na

Sección B (76 al 119)

La orquesta comienza esta sección, sin el coro, siendo la viola la voz principal, en un tempo más lento que las secciones anteriores (blanca = 45). Violines I y II tienen un rol armónico con notas pedales hasta el compás 86, en que terminan la frase musical los primeros violines.

Musical score for Section B (measures 76-86). The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked as a quarter note equals 45 (♩=45). The score features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The Viola part is the primary melodic line, starting with a half note in measure 76 and moving to a quarter note in measure 86. The Violin I and II parts provide harmonic support with sustained notes.

Musical score for Section B (measures 87-96). The score continues in 3/4 time with a key signature of three flats. The tempo is marked as a quarter note equals 35 (♩=35). The score features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *rit.* (ritardando). The Viola part is the primary melodic line, starting with a half note in measure 87 and moving to a quarter note in measure 96. The Violin I and II parts provide harmonic support with sustained notes. The score includes a *div. a 2* marking and a *rit.* marking.

A partir del compás 88, la orquesta completa toma un rol más armónico, comenzando aún más lento que la parte anterior (blanca =35) y sirviendo de puente modulante para llegar a Reb mayor, IV grado de la relativa mayor de Fa menor (Lab mayor) en el compás 99, desde donde se realizará la misma frase presentada por la viola al inicio de B, pero en un intervalo de cuarta más arriba que la original, a través del coro, con el canto “Cristo ten piedad” por la contralto.

The image shows a musical score for a chorus. On the left, there are four staves of vocal parts. The first staff is marked with a tempo of quarter note = 40 and a dynamic of *mf*, with the lyric "ah". The second staff is marked *mf - Dulce* with the lyric "Cris-to ten pie - dad". The third staff is marked *mf* with the lyric "Cris - to de no -". The fourth staff is marked *mf* with the lyric "Cris - to". On the right, there is a larger score starting at measure 102 and ending at measure 117. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Cris to ten pie dad. ten pie - dad de no -so - tros pie -", "Cris-to ten pie - dad. pie - dad de no -so - tros", "so -tros Cris - to pie dad de no -so - tros pie dad de no -so - tros pie -", and "Cris - to pie dad de no -so - tros pie - dad de no -so - tros". Dynamics include *sfz* and *mf*. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is common time.

En esta parte el coro y la orquesta presentan la última sección de manera conjunta, desarrollando el motivo iniciado por las violas en el compás 77, pero en modo mayor, terminando con una cadencia plagal al final de la obra.

114 *mp* *rit. pp* 19

ñor ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor ven a -qui

ñor pie - dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor ven a -qui

— ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad — Se - ñor ven a -qui

— ten pie - dad Se - ñor te pie dad Se - ñor ven a -qui

mp *mf* *p* *rit.*

Señor ven aquí
para Coro Mixto y Orquesta de cuerdas

Instrumentación

Coro Mixto:

Soprano

Contralto

Tenor

Barítono

Orquesta de cuerdas:

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Señor ven aquí

A. Chacón

$\text{♩} = 50$

A

SOPRANO

ALTO

TENOR

BAJO

mp

Cris - to

$\text{♩} = 50$

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mp *f* *p*

div. a 2

8

mf

Cris - to ten pie - dad de no - so - tros

p

div. a 2

ten pie - dad de no - so - tros

mp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2, starting at measure 8. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics 'Cris - to ten pie - dad de no - so - tros'. The piano accompaniment includes a right hand with a melodic line and a left hand with a bass line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. The piano part includes a section marked 'div. a 2' (divisi a 2) for the right hand.

15

mf

div. a 2

Se - ñor ten pie dad de no - so - tros_

Se - ñor pie - dad de no - so - tros_

ñor pie - dad de no - so - tros_

ñor pie - dad

p

p div. a 2

p pizz. arco

p

p

21

Measures 21-26 of a musical system, measures 1-6 of a system. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first two staves (treble clefs) contain whole notes with stems pointing up. The last two staves (bass clefs) contain whole notes with stems pointing down. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3; Staff 4: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Measures 27-32 of a musical system, measures 7-12 of a system. The system consists of six staves: three treble clefs and three bass clefs. The key signature is three flats. The first two staves (treble clefs) are marked *mf* and *mp* respectively, with the instruction "sul tasto" above the first measure. The third staff (bass clef) is marked *mp* and has "pizz. *p*" above the first measure. The fourth staff (bass clef) is marked *mp* and has "sul tasto" above the first measure. The fifth and sixth staves (bass clefs) are marked *mp*. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3; Staff 4: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3; Staff 5: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3; Staff 6: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

A

28

mf *mp*
Cris - to en mi bra - zo Je-

mp *mf*
Cris - to bra - zo Je-

mp *mf*
Cris to en mi bra zo Je-

mp
Cris to en mi bra - zo Je-

pp

35

mf *mp* *mf*

sus en mis ma - nos Kri ish-na en mis pier - nas se - ñor

mp *mf*

sus en mis ma - nos Krish - na en mis pier - nas ñor

mp *mf* *mf*

sus ma - nos krish - na en mis pier - nas ñor

mf *mp* *mf*

sus en mis ma - nos Krish - na Se - ñor

con sord.

mp
con sord.

mp
con sord.
arco

mp
con sord.

mp
con sord.

p

#1

ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad

ten pie dad ñor ten pie - dad

ten pie dad ñor ten pie - dad

ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad

f

f

senza sord.

f *mf*

senza sord.

f *mf*

senza sord.

f *mf*

48

senza sord.

mf *mp*

senza sord.

mf

f

div. a 2

mp *p*

54

mp
Bu da en mis pie es Je -

p
Bu da en mis pie es Je -

mp

mp

> mp

p *mp* *mf*

p *mp* *mf*

60

mf
Se - ñor

mf
ñor

mf *mp* *p* *mf*
sus_ en mi es pal - da brah-ma en mi fren - te ñor

mp *p* *mp* *p* *mf*
sus_ en mi es pal - da Brah - ma en mi fren - te ñor

sul tasto

mf
sul tasto

mp

mp
pizz.

pp

66 11

ten pie - dad se - ñor ten pie - dad se -

ten pie - dad Cris - to ñor ten pie - dad Cris - to

ten pie - dad Cris - to ñor ten pie - dad Cris - to

ten pie - dad ñor ten pie - dad Cris - to

arco

p

73

$\text{♩} = 45$

B

ñor ten pie - dad

— ten pie - dad

— ten pie - dad

— pie - dad

B

pie - dad

$\text{♩} = 45$

p — *mf*

p — *mf*

p — *mp* *mp*

p — *mp* *p*

p — *mp* *p*

80

Musical score for measures 80-85. It consists of four staves, all of which contain whole rests throughout the entire section. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Musical score for measures 86-91. It consists of six staves. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a long melodic line with a slur. The second staff (treble clef) also begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a slur. The third staff (bass clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a slur. The fourth staff (bass clef) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a slur. The fifth and sixth staves (bass clef) also begin with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and feature melodic lines with slurs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Musical score for measures 86-89, measures 1-4 of a system. It consists of four staves (treble and bass clefs) with rests in all parts.

Musical score for measures 90-93, measures 5-8 of a system. It consists of five staves. The first staff has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of $\text{♩} = 35$. The first two measures are marked *div. a 2* and *rit.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Musical score for measures 90-95, measures 1-6 of a system. The score consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). All staves contain whole rests for the duration of the six measures.

Musical score for measures 96-101, measures 7-12 of a system. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is three flats. The music features melodic lines with slurs and dynamic markings. The word "accel." is written above the first staff. The dynamic marking *p* (piano) is present in the first four staves. The system concludes with a double bar line.

$\text{♩} = 40$
mf

ah

mf - Dulce
Cris-to ten pie - dad

mf
Cris - to de no -

mf
Cris - to

$\text{♩} = 40$
sul tasto

ppp

p

mp

pp

p

mp

pp

p

mp

pp

p

mp

pp

p

mp

sfz *mf*

Cris to ten pie dad ten pie - dad de no - so - tros pie -

sfz *mf*

Cris-to ten pie - dad pie - dad de no - so - tros

mp *mf* *mf*

so - tros Cris - to pie dad de no - so - tros pie dad de no - so - tros pie -

mp *mf* *mf*

Cris - to pie dad de no - so - tros pie - dad de no - so - tros

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

mf *mp*

div. a 2
f *mf*

dad de no - so - tros Se - ñor ten pie - dad de no - so - tros Se -
 pie - dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor ven a - quí Se -
 dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor
 Cris-to ten pie - dad de no - so - tros Se - ñor

mf *f* *mf*
mf *f* *mf*
mf *f* *mf*
mf *f*
mf *f* *mf*

114 19

ñor ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor ven a -quí
 ñor pie - dad Se - ñor ten pie - dad Se - ñor ven a -quí
 — ten pie - dad Se - ñor ten pie - dad — Se - ñor ven a -quí
 — ten pie - dad Se - ñor te pie dad Se - ñor ven a -quí

Dynamics: *mp*, *p*, *pp*, *mf*, *p*
 Performance markings: *rit.*

BIBLIOGRAFÍA

1. Díaz, Rafael, 2005. Lo sagrado en la Música Contemporánea, P. Universidad Católica de Chile, extraído de página web www.musicasacrachilena.cl
2. Díaz, Rafael. 2007. Catálogo de compositores extraído de www.musicasacrachilena.cl
3. Enciclopedia Cecilia, 2009. Extraído de www.encyclopediacecilia.org
4. Pablo II, Juan. 1967. Sagrada Congregación de Ritos (Actualmente Congregación para el Culto Divino), Instrucción *Musicam sacram* sobre la música en la sagrada liturgia, documento papal, extraído de página web http://www.corazones.org/diccionario/musica_sacra_ip2.htm
5. Pérez de Arce, José. 2007. Música Mapuche, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
6. Pío XII, De musica sacra et sacra liturgia, 1958. Documento Papal, extraído de página web http://www.academia.edu/2373753/M%C3%BAsica_religiosa_m%C3%BAsica_sacra_y_m%C3%BAsica_lit%C3%BArgica_en_el_Magisterio_de_la_Iglesia
7. Rumi, Jelaluddin. 2015. Poemas y poesías extraídos de página web <http://rumiespanol.blogspot.cl/>
8. Honolka Kurt, 1992. Historia de la Música, editorial Edaf.
9. Julio Rojas, Fernando, 2013. Uñumche y ecos. Tesis para optar al grado de Magister en Artes mención Composición Musical, Universidad de Chile.