



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

“EL DISCURSO MUSICAL EN LA OBRA RELIGIOSA DE MORTEN LAURIDSEN”

Presentado por el estudiante:

ANDRÉS LEONARDO LOPEZ
c.c.1032413936 BTÁ.
cód.2008175022

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Se resalta el abordar el análisis del significado de la música, más allá de lo otorgado por el currículo de la licenciatura, interesándose por el tema semiótico de lo musical.
2. El trabajo evidencia la consolidación de su experiencia y proyección profesional. Demostrando aprendizaje en el campo de la investigación y el discurso académico.
3. Reflexiona y aporta en la labor del director coral integrando elementos técnicos y semántico- musicales enriqueciendo el desempeño del director coral en su tarea pedagógica y educativa

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	LILA ADRIANA CASTAÑEDA MOSQUERA		5.0
Jurado 2- lector	VICTORIANO VALENCIA RINCÓN		5.0
ASESOR	SVETLANA SKRIAGINA		5.0

NOTA FINAL: Cinco (5.0)

OBSERVACIONES:

Dado en Bogotá D.C., a los 27 días del mes de noviembre de 2015

EL DISCURSO MUSICAL EN LA OBRA RELIGIOSA DE MORTEN LAURIDSEN

**ANÁLISIS DEL DISCURSO MUSICAL EN TRES OBRAS RELIGIOSAS DEL
COMPOSITOR MORTEN LAURIDSEN**

ANDRÉS LEONARDO LÓPEZ MONTES

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C. 2015**

EL DISCURSO MUSICAL EN LA OBRA RELIGIOSA DE MORTEN LAURIDSEN

**ANÁLISIS DEL DISCURSO MUSICAL EN TRES OBRAS RELIGIOSAS DEL
COMPOSITOR MORTEN LAURIDSEN.**

**ANDRÉS LEONARDO LÓPEZ MONTES
COD. 2008175022**

TRABAJO DE GRADO

Para optar al título de
Licenciado en música

**ASESORA
SVETLANA SKRIAGINA**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
BOGOTÁ D.C. 2015**

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Educación de calidad</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 119	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	EL DISCURSO MUSICAL EN LA OBRA RELIGIOSA DE MORTEN LAURIDSEN. ANÁLISIS DEL DISCURSO MUSICAL EN TRES OBRAS RELIGIOSAS DEL COMPOSITOR MORTEN LAURIDSEN
Autor(es)	LÓPEZ MONTES, ANDRÉS LEONARDO
Director	SKRIAGINA, SVETLANA
Publicación	BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2015. 119 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN.
Palabras Claves	Discurso, análisis del discurso, discurso musical, análisis musical, semántica, contexto, Morten Lauridsen, latín, lenguaje musical, música religiosa, dirección musical.

2. Descripción

El presente trabajo de grado expone una propuesta analítica, basada en la aplicación de la investigación cualitativa desde un enfoque analítico-descriptivo. Toma como punto de partida los elementos musicales y semánticos que configuran la obra religiosa del compositor norteamericano Morten Lauridsen, y que estructuran su discurso musical. La investigación aporta elementos, referencias históricas y conceptos que colaboran en el desarrollo interpretativo, necesario para la formación y correcto desempeño del director musical.

3. Fuentes

Benveniste, É. (1971). *Problemas de Lingüística general I*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Cerda Gutiérrez, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Quito: El Búho.

Domínguez, J. L. (29 de junio de 2013). *Música y Liturgia*. Recuperado el 17 de octubre de 2015, de <https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/29/liturgia-y-comunicacion-6-musica-religiosa-musica-sagrada-y-musica-liturgica/>

Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del Discurso*. Recuperado el 13 de Julio de 2015, de Sitio web Universidad de Sevilla: <http://www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>

Meyer, W., & Van Dalen, D. (12 de Septiembre de 2006). *La investigación descriptiva*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2015, de Noemagico: <http://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigacion-descriptiva.php>

Padilla, A. (2000). El análisis musical dialéctico. *Revista de musicología argentina*, 74.

Rodríguez, G., Gil Flores, J., & García Jimenez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Aljibe.

Skriagina, S., Bedoya, A. (2012). Analizando la armonía en la composición neomodal y neotonal. *Pensamiento*, 4-23.

Vierge, M. A. (2000). *Arte, música y semántica de autores*. Recuperado el 19 de octubre de 2015, de Arte, música y semántica de autores.: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/12/12055076.pdf>

4. Contenidos

CAPÍTULO I Aspectos conceptuales: Describe el soporte conceptual sobre el cual se estructura el trabajo de investigación

CAPÍTULO II Elementos: descripción cualitativa y análisis: Expone el desarrollo de la investigación y el modelo de análisis a partir de los elementos musicales y semánticos que configuran la obra musical de Lauridsen.

CAPÍTULO III Memorias de la investigación: Análisis del proceso y resultados: Realiza un resumen del proceso investigativo, describiendo en detalle cada uno de los pasos de la metodología y relaciona entre sí, los elementos que componen las obras corales seleccionadas, para evaluar los fenómenos musicales y semánticos que determinan el discurso del compositor.

5. Metodología

Investigación cualitativa de los elementos que configuran las obras musicales seleccionadas, desde un enfoque analítico-descriptivo.

6. Conclusiones

El discurso musical en la obra coral de Morten Lauridsen se construye a partir de referencias que se expresan en elementos musicales y contextuales, y que contienen en si características semánticas, dadas por la historia y la tradición, dentro del contexto cristiano de Occidente. Las relaciones entre los elementos y su comunicación por medio del lenguaje musical, articulan el proceso discursivo de las obras corales.

El análisis de los elementos del discurso musical en la obra coral religiosa de Morten Lauridsen permite el reconocimiento del contenido semántico del lenguaje musical inmerso en la forma y estructura de las obras corales. La comprensión profunda de los elementos del lenguaje musical en las tres obras religiosas facilitará la labor conceptual necesaria para el desarrollo interpretativo y discursivo de la obra coral religiosa.

Elaborado por:

Andrés Leonardo López Montes

Revisado por:

Svetlana Skriagina

Fecha de elaboración del Resumen:

29

Noviembre

2015

“Al que Fue, Es y Será, a aquellos que se atreven a ser.

A mi familia, a mi Madre y mi Padre.

*A mis dos abuelas en el cielo:
la legal, “La Ma”, y la adoptiva “Nanita”.*

Ad Maiorem Dei Gloriam”

AGRADECIMIENTOS

Al que Es y le debo todo, a mi Dios.

A mi familia, mis abuelos, mis padres y mis hermanas, que desde siempre han luchado para cumplir sus metas y no dar marcha atrás a pesar de la adversidad.

A la mujer de mi vida, mi amada Andrea, por la cual estoy aquí, por su fuerza, entereza y perseverancia con la que me ha dado vida. Por su ser que me llena de alegría, amor, pasión, esperanza y bondad.

A la Maestra Svetlana Skriagina, que con su conocimiento y sabiduría enfoco la investigación hacia el análisis del discurso y creyó en la importancia de la mismo para mi conocimiento personal. Por estar ahí, por no dejar de creer.

A todos y cada uno de los seres que en el transcurso de mi vida me han ayudado a llegar donde estoy.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	14
OBJETIVOS	18
JUSTIFICACIÓN	19
MARCO METODOLÓGICO	21
Enfoque y tipo de investigación	21
Fases de la investigación	24
CAPÍTULO I Aspectos conceptuales	25
1.1 Discurso	26
1.2 Análisis del discurso	31
1.3 Análisis musical	34
1.4 Discurso musical	37
CAPÍTULO II Elementos: descripción cualitativa y análisis	40
2.1 Análisis de elementos musicales	41
2.1.1 Armonía	41
<i>Sistema musical</i>	41
<i>Tipo de acorde</i>	44
<i>Modulación</i>	47
2.1.2 Melodía	51
<i>Interválica</i>	51
<i>Estructura de la frase</i>	54
<i>Estructura motivica</i>	56
2.1.3 Textura	60
<i>Textura coral</i>	60

<i>Cadencias</i>	62
<i>Modulaciones</i>	64
2.2 Análisis de elementos semánticos	64
2.2.1 Género musical religioso	64
2.2.2 Referencias musicales	68
<i>Canto gregoriano</i>	69
<i>Textura coral</i>	77
2.2.3 Estructura Musical	84
2.2.4 Idioma	86
2.2.5 Texto	89
CAPÍTULO III <i>Memorias de la investigación: Análisis del proceso y resultados.</i>	94
3.1 Descripción del proceso	95
3.1.1 Definición de los conceptos que involucra el análisis del discurso musical .	96
<i>Discurso</i>	96
<i>Análisis del discurso</i>	96
<i>Análisis musical</i>	97
<i>Discurso musical</i>	97
3.1.2 Selección de las obras corales para ejecutar el análisis del discurso musical	98
<i>Aspecto musical.</i>	99
<i>Aspecto Contextual.</i>	100
3.1.3 Definición de los criterios musicales y semánticos para el análisis del discurso	100

<i>Aspectos musicales</i>	101
<i>Aspectos semánticos</i>	103
3.1.4 Análisis de los resultados que estructuran el discurso musical	106
3.2 Aporte al proceso formativo en dirección musical	109
CONCLUSIONES	112
BIBLIOGRAFÍA	115
ANEXOS	119

INDICE DE GRÁFICOS

Ejemplo 1 <i>Relación entre grados tonales “O Magnum Mysterium”</i>	42
Ejemplo 2. <i>Funciones Armónicas en “O Nata Lux”</i>	43
Ejemplo 3. <i>Funciones armónicas en “Ubi Caritas”</i>	43
Ejemplo 4. <i>Acordes con notas agregadas de segunda</i>	45
Ejemplo 5. <i>Acordes de sexta en tónica y dominante y acorde de cuarta y sexta en tónica</i>	46
Ejemplo 6. <i>Acorde de tónica en estado fundamental con nota agregada de segunda, acorde de sexta en función de dominante, acorde de sexta en función de subdominante con nota agregada de segunda</i>	47
Ejemplo 7. <i>Región armónica en la tonalidad original, Mi Mayor</i>	49
Ejemplo 8. <i>Primera modulación pasajera a la dominante de la tonalidad, Si Mayor</i>	49
Ejemplo 9. <i>Segunda modulación pasajera a la dominante de la dominante original, Fa sostenido mayor</i>	50
Ejemplo 10. <i>Retorno a la tonalidad original por medio de su subdominante, La Mayor</i>	50
Ejemplo 11. <i>Motivo principal “O Magnum Mysterium”</i>	52
Ejemplo 12. <i>Motivo principal “O Nata Lux”</i>	53
Ejemplo 13. <i>Motivo secundario “O Nata Lux”</i>	53
Ejemplo 14. <i>Construcción melódica sobre grados conjuntos, y saltos melódicos de cuarta y quinta en cada voz. “Ubi Caritas”</i>	53
Ejemplo 15. <i>Estructura de la frase “O Nata Lux”</i>	54
Ejemplo 16. <i>Estructura de la frase en la homofonía de “O Magnum Mysterium”</i>	55
Ejemplo 17. <i>Motivo principal “O Magnum Mysterium”</i>	57

Ejemplo 18. <i>Melodía gregoriana “Gloria” de la misa “Kyrie Rex Genitor” en intervalos de cuarta, tercera y grados conjuntos</i>	58
Ejemplo 19. <i>Motivo principal “O Nata Lux”</i>	58
Ejemplo 20. <i>Estructura estrófica en el salmo 119 de las “Vísperas del Oficio de difuntos”</i>	59
Ejemplo 21. <i>Motivo principal “Ubi Caritas”</i>	60
Ejemplo 22. <i>Textura homofónica e imitativa en “O Nata Lux”</i>	61
Ejemplo 23. <i>Cadencias plagales en “O Magnum Mysterium”</i>	63
Ejemplo 24. <i>Cadencia Auténtica en “Ubi Caritas”</i>	63
Ejemplo 25. <i>Cita melodía gregoriana Ave María en la obra de Victoria</i>	71
Ejemplo 26. <i>Melodía gregoriana Ave María</i>	71
Ejemplo 27. <i>Cita Himno Veni Creator Spiritus en la obra de Palestrina</i>	72
Ejemplo 28. <i>Himno Veni Creator Spíritus</i>	72
Ejemplo 29. <i>Antífona Ubi Caritas</i>	73
Ejemplo 30. <i>Cita de la antífona gregoriana Ubi Caritas en la obra de Lauridsen</i> .	74
Ejemplo 31. <i>Presentación del tema antifonal en la voz del bajo en “Ubi Caritas”</i>	74
Ejemplo 32. <i>Presentación del tema en la voz del tenor en “Ubi Caritas”</i>	75
Ejemplo 33. <i>Presentación del tema en la voz de soprano, tenor y bajo en “Ubi Caritas”</i>	75
Ejemplo 34. <i>Choral 13: “Allein Gott in der Höh´sei Her”</i>	79
Ejemplo 35. <i>Choral 33: “Christ, der du bist de helle Tag”</i>	80
Ejemplo 36. <i>Textura coral en “O Magnum Mysterium”</i>	83
Ejemplo 37. <i>Cadencia finalizada en acorde de dominante</i>	83

INTRODUCCIÓN

El ser humano, al configurarse como un ser social por naturaleza, requiere de la interacción con otros para desarrollarse como persona, para ello se involucra la comunicación como el proceso que permite la expresión de sus pensamientos, sensaciones, ideales y percepciones sobre el contexto específico en el que cotidianamente se desenvuelve.

Pero dicha comunicación no se limita únicamente a las expresiones verbales o escritas, el ser humano desarrolló y perfeccionó la expresión artística en diferentes formas, como medio para comunicar lo que acontecía a su alrededor. Una de estas expresiones artísticas es la música. Se le considera como lenguaje, pues está compuesta por diversos constructos que *“consisten en un repertorio abierto de elementos, los sonidos, combinables en sucesión y en simultaneidad según un criterio estético”*. (Rocha Alonso, 2004)

En toda actividad comunicativa del ser humano se encuentra presente el discurso como instancia de comunicación que permite construir y caracterizar un mensaje, cuya comprensión, justificación y razón es posible mediante el uso del lenguaje. Entonces, el lenguaje musical permite transmitir y comprender un mensaje plasmado en una obra musical.

El discurso es un elemento comunicativo dispuesto al análisis, el cual permite comprender los criterios de elaboración, las percepciones y los significados que este contiene. Así mismo con el discurso musical, donde los elementos del lenguaje juegan el papel más importante en relación con los acontecimientos contextuales en medio de los que surge la obra musical.

La música comunica sentimientos, concepciones de la realidad y del contexto. Es interesante observar que en la antigüedad fue considerada por diferentes

civilizaciones como un instrumento para comunicarse con los dioses, de unión con lo divino. Más adelante un medio para comunicar la historia de la comunidad, sus mitos y leyendas. En Oriente incluso se conserva esta relación entre música y religiosidad. En Occidente, el desarrollo de la música ha pasado por varios estadios. Tuvo un uso ritual en la antigüedad y fue transformándose en un medio para comunicar diferentes eventos emocionales, psicológicos y sociales, comunitarios e individuales, por medio de diferentes sistemas musicales, que para cada época respondían a la estética y a los desarrollos culturales de Occidente. En el siglo XX el desarrollo del sistema tonal dio como fruto diferentes concepciones musicales que se relacionaban con la tonalidad, y otros que rompían profundamente con dicha estética. Algunos con valor discursivo, y por tanto, representativo, y muchos otros, en esencia, sin valor significativo.

El discurso musical es un evento comunicativo. Requiere de ciertos elementos básicos en dicho proceso, los que se asemejan a los interventores a la hora de interpretar una obra musical: el compositor, el intérprete y el público, donde el intérprete es el encargado de analizar todos los elementos musicales para ofrecer al público un acercamiento al discurso que el compositor ha plasmado en la partitura.

Qué mejor intérprete que un director musical. De hecho, es considerado como el intérprete por excelencia cuyo instrumento está conformado por varios músicos que desde sus diversas percepciones adjudican a la obra musical significados diferentes; criterios que deben ser unificados por el director.

El programa curricular de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, contempla dos espacios académicos que fomentan la formación del director musical: dirección coral y dirección orquestal, asignaturas adscritas al ciclo de profundización, específicamente en campos relacionales y prácticas musicales en conjunto. En ambos casos, la técnica de dirección es el aspecto de mayor

relevancia, al que se invierte más tiempo y en el cuál se profundiza mediante el montaje de las obras, pues su conocimiento, dominio y correcta aplicación es uno de los elementos que hacen parte del amplio constructo intelectual y musical necesario para la formación profesional del director.

Debido al tiempo de formación del director musical dentro de la Universidad Pedagógica Nacional, hay aspectos que se ven relegados o poco ahondados. Uno de ellos es la interpretación, que no hace parte exclusivamente de la percepción del director musical, pues se encuentra directamente relacionada con los elementos del lenguaje musical que configuran la obra del compositor en concordancia con el texto, el contexto histórico, el estilo, entre otros.

Los elementos que configuran la obra y sus relaciones, son hallados mediante el análisis musical, disciplina teórica que tiene como objetivo *"... revelar, poner al descubierto la estructura interna de un corpus musical, sus normas y principios formales y las técnicas compositivas utilizadas"* (Padilla, 2000).

La relación coherente entre los elementos musicales que componen una obra permiten la existencia del discurso musical, elemento central de la investigación. Por tanto, es indispensable realizar un análisis que alimente la interpretación del director musical. El análisis del discurso musical es un tema escaso en investigación y bibliografía, por lo que se hace necesario profundizar en este tema y reflexionar sobre los aportes que el análisis del discurso musical realiza a la interpretación.

En este orden de ideas el investigador propone tres obras religiosas de Morten Lauridsen, (compositor norteamericano contemporáneo) que están provistas de material para la exploración sobre el análisis del discurso musical y se caracteriza por la variedad de sensaciones y atmósferas que generan mediante el manejo del lenguaje musical.

Como se trata de obras religiosas, su interpretación requiere de un estudio profundo debido al texto en latín, al que Lauridsen brinda significado a través de los elementos del lenguaje musical que configuran cada una de las tres obras seleccionadas.

Por lo tanto, la presente investigación busca determinar cómo se construye el discurso musical desde la relación entre el lenguaje musical y el texto usado en tres obras religiosas del compositor Morten Lauridsen, a partir del análisis musical, que desde los elementos melódicos y armónicos de cada voz, configura el discurso en la composición coral del autor.

En este sentido el trabajo monográfico pretende responder a la pregunta ¿Cómo se construye el discurso musical en las tres obras corales religiosas de Morten Lauridsen a partir de la relación entre la semántica del texto religioso y los elementos del lenguaje musical?

Pregunta respondida en tres capítulos que sustentan teóricamente el discurso musical, su análisis y la aplicación de dichos elementos en las obras seleccionadas.

OBJETIVOS

Objetivo General

Aportar el resultado del análisis de los elementos del discurso musical para enriquecer la labor interpretativa de la obra coral religiosa del compositor Morten Lauridsen.

Objetivos específicos

1. Establecer las categorías del análisis musical y discursivo de las obras musicales.
2. Realizar un análisis musical, a partir del estudio de los **elementos** melódico, armónico y textural en las obras “*Ubi Caritas Et Amor*”, “*O Nata lux*” y “*O Magnum Mysterium*” de Morten Lauridsen.
3. Hallar los elementos musicales y textuales que relacionan a las tres obras entre sí con elementos musicales derivados del canto gregoriano en el diseño de las mismas.
4. Identificar los elementos semánticos del discurso temático, a partir de la relación entre el texto religioso y la composición musical.

JUSTIFICACIÓN

La falta de investigación, exploración y análisis del discurso musical, específicamente para la figura del director musical, impide el avance en cuanto a la interpretación coral u orquestal desde la perspectiva del director como intérprete. Se ha sabido que el análisis del discurso musical es una disciplina de gran importancia para los directores musicales, pues aporta a la formación del pensamiento musical y enriquece la capacidad creativa que tiene directa relación con las habilidades y conocimientos necesarios para un compositor.

Sin embargo, hay investigaciones que aportan al análisis del discurso verbal y gestual que el director musical emplea en sus ensayos y en la puesta en escena. Tal es el caso del “Análisis crítico del discurso verbal y del discurso gestual del director coral”, trabajo monográfico que aborda la perspectiva sobre *“...las relaciones de poder y dominación que se desprenden del discurso verbal y gestual del director de coro dirigido a los coristas, y que de alguna manera tiene como consecuencia la puesta en escena de la obra musical, como el producto artístico...”* (Martínez, 2012).

Este trabajo se tomó como referente para la investigación, pues aporta sobre el concepto general de discurso y ofrece bibliografía que permite complementar y ampliar los conceptos establecidos.

Teniendo en cuenta el impacto que ha causado la obra compositiva de Morten Lauridsen, específicamente en el género religioso, no solo por el despliegue de sensaciones auditivas, sino por la complejidad técnica en cuanto a la dirección y montaje de estas obras, surge la inquietud por determinar el discurso musical que el compositor propone y aportar a la labor interpretativa del director musical que aborda la obra de Lauridsen.

Para lograr dicho objetivo, y que realmente la investigación arrojara elementos relevantes para el perfeccionamiento del director musical, se concluyó que era escaso realizar el análisis del discurso musical en solo una obra del compositor. Sería más provechoso elegir tres obras que comparadas, ofrezcan al lector un sustento sólido sobre el discurso musical de Morten Lauridsen.

En medio del apasionamiento por la obra musical de Lauridsen, surge otro trabajo investigativo en la Universidad de Louisiana: "*An old from newly clothed: exploration and conductor's analyses of Morten Lauridsen's Madrigali: Six "Fire Songs" on italian renaissance poems*". Monografía que ofrece consideraciones técnicas para el director, que surgen del análisis principalmente del texto (Raybon, 2003).

Esta monografía aporta a la estructura de la investigación, brindando referentes bibliográficos y datos biográficos sobre el compositor.

Teniendo en cuenta los referentes investigativos encontrados y las consideraciones específicas de cada trabajo, la presente monografía aporta elementos bibliográficos y pautas importantes sobre el análisis del discurso musical, que pueden ser aplicadas al estudio investigativo de las obras de diversos compositores. Abre el camino a futuras investigaciones que busquen fortalecer el análisis del discurso musical como disciplina fundante en la labor del director-intérprete.

MARCO METODOLÓGICO

ENFOQUE Y TIPO DE INVESTIGACIÓN

El análisis del discurso musical en la obra religiosa de Morten Lauridsen se realiza a partir de los elementos melódicos, armónicos, texturales, textuales y semánticos que resultan del análisis musical formal en cada una de las obras seleccionadas. Dichos componentes permiten establecer que se trata de una investigación cualitativa, pues los elementos recopilados no pueden ser medibles a manera numérica, sino que su medida depende de la descripción de aquellas cualidades que le aportan sentido, ya que los elementos musicales que configuran el discurso dentro de una composición en general comunican aspectos cualitativos y expresivos inmersos en la realidad. Por tanto la investigación cualitativa (...) *“estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas”* (Rodríguez, Gil Flores, & García Jimenez, 1996).

Como se trata del análisis del discurso musical, los elementos presentados a continuación estructuran la investigación, pues *“dependen de la cualidad que determina a un objeto o fenómeno de forma exclusiva y a la vez explica la definición global del objeto”* (Cerdeña, 1993):

- La interpretación que se da a los elementos y fenómenos no pueden ser captados o expresados plenamente por la estadística o las matemáticas.
- La inferencia inductiva y el análisis diacrónico en los datos.
- Los criterios de credibilidad, transferibilidad y confirmabilidad como forma de hacer creíbles y confiables los resultados de un estudio.

- Múltiples fuentes, métodos e investigadores para estudiar un solo problema o tema, los cuales convergen en torno a un punto central del estudio (principio de triangulación y convergencia)
- La observación y la entrevista abierta y no estandarizada como técnicas en la recolección de datos.
- Centra el análisis en la descripción de los fenómenos y cosas observadas.

El presente trabajo se ajusta a la metodología de estudio cualitativa, usando también elementos de la investigación descriptiva porque busca *“especificar las propiedades importantes de fenómenos que, posteriormente, puedan ser sometidos a análisis y miden y evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno (...) a investigar.”* (Galindo, 1998).

El enfoque descriptivo tiene como objetivo dar a conocer las situaciones predominantes mediante la descripción puntual de las actividades y procesos. No se limita a la recolección de datos, pretende identificar las relaciones que existen entre dos o más variables. Para ello es necesario exponer y resumir la información obtenida, posteriormente analizar los resultados que permitan extraer generalizaciones significativas que contribuyan al conocimiento (Meyer & Van Dalen, 2006).

Debido a que el trabajo monográfico compara los elementos musicales y semánticos obtenidos mediante el análisis en las tres obras seleccionadas, se clasifica como un estudio de interrelaciones, este tipo de investigación está enmarcado en el enfoque analítico-descriptivo y pretende *“identificar las relaciones que existen entre los hechos para lograr una verdadera comprensión del fenómeno a estudiar”* (Meyer & Van Dalen, 2006), que en este caso es el discurso musical.

El proceso de comprensión del discurso mediante los elementos musicales, obtiene mayor validez y sustento teórico-musical cuando estos resultados se comparan entre si, es decir, se buscan similitudes y diferencias en las obras seleccionadas. En este caso el estudio de interrelaciones se fundamenta en un trabajo causal comparativo; se comparan los fenómenos musicales específicos, para descubrir los factores o condiciones que parecen acompañar o contribuir a la aparición de esos hechos y situaciones sonoras (ibid).

Se trata de una investigación con fines analíticos porque las obras musicales seleccionadas son desglosadas para lograr la comprensión y estudio de cada uno de los elementos que las componen. El método analítico en la investigación consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos. El análisis es la observación y examen de un hecho en particular. Para realizarlo es necesario conocer la naturaleza del objeto que se estudia para comprender su esencia. Este método analítico-descriptivo nos permite conocer más del objeto de estudio, con lo cual se puede: explicar, hacer analogías, comprender mejor su comportamiento y establecer nuevas teorías (G. Morzing Corporation, 2011).

En conclusión, la metodología se encuentran dentro del paradigma de la investigación cualitativa desde el enfoque analítico -descriptivo, teniendo en cuenta que el análisis de los elementos melódico, armónico y textural, tendrán en cuenta aspectos semánticos del lenguaje musical.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN

FASE	MODO	INSTRUMENTO
Definición de los conceptos que involucra el análisis del discurso musical	A partir de la indagación sobre los conceptos de análisis, discurso, análisis musical y discurso musical	Fuentes bibliográficas
Selección de las obras corales para ejecutar el análisis del discurso musical	Indagación sobre las características musicales que se presentan con mayor frecuencia en la obra de Morten Lauridsen	<p>Tres obras corales religiosas del compositor Morten Lauridsen</p> <ul style="list-style-type: none"> • O Magnum Mysterium • O Nata Lux • Ubi Caritas
Definición de los criterios musicales y semánticos para el análisis del discurso	A partir del análisis musical formal y el contenido textual	Fuentes Bibliográficas
Análisis de los resultados que estructuran el discurso musical	A partir de la relación de los resultados obtenidos en la aplicación del análisis de datos	Uso del método interrelacionar que compara los resultados que surgen del análisis descriptivo

Capítulo I

Aspectos conceptuales

En este capítulo se presentan los componentes teóricos relevantes para el desarrollo de la monografía. Inicia con el discurso desde la concepción presentada por Émile Benveniste, que destaca el signo y el símbolo como elementos importantes para la construcción del discurso y aborda la concepción semántica del mismo. La siguiente categoría es el análisis del discurso, desde la postura de Manzano se abordan ciertos pasos para realizar un detallado análisis del discurso. El análisis musical se desarrolla desde diversas posturas en relación con las obras seleccionadas para el proceso investigativo y por último se aborda el discurso musical en comparación con la lingüística.

1.1 .DISCURSO

En un amplio sentido, el discurso¹ es un acontecimiento comunicativo que surge en medio de la práctica social, donde el lenguaje permite transmitir ideas o creencias, de esta manera se establece una interacción que está estrechamente relacionada con otras actividades comunicativas verbales y no verbales como símbolos, gestos, imágenes, etc. (López, 2010)

También se define al discurso como una *“...sucesión de oraciones o enunciados, que en un contexto determinado y a partir de una estructuración discursiva pretenden expresar los pensamientos, sentimientos y razones de lo que vive un ser humano en su entorno”*. (Maingueneau, 1999, pág, 36).

El discurso es una noción polisémica, pues su definición adquiere diferentes matices que responden a la perspectiva teórica a partir de la cual se aborde. Una de estas perspectivas es la lingüística, ciencia que tiene como objeto el estudio del discurso.

¹ Proviene del sustantivo latino *“discursus”*, y éste a su vez del verbo *“discurro”*, que significa *“correr, ir hacia o desde un sitio”*.

Para Benveniste, el discurso es un instrumento lingüístico que está en servicio del el sujeto que lo crea de forma autónoma. Este último, utiliza la lengua como herramienta que permite la puesta en escena del discurso, materializándolo para comunicar la realidad en la que vive mediante el habla (Benveniste, 1971).

La relación entre lenguaje e interacción social resulta en el discurso, definido como una unidad con que significa de forma global, no solamente una secuencia de frases. El discurso incluye ideología, cultura y contexto. (Manzano, 2005)

Por otro lado Saussure sostiene que el discurso es cualquier secuencia lingüística conformada por más de una oración, su teoría gira en torno a la noción del *signo* concebido como la relación entre una imagen acústica (el significante) y un concepto (el significado) (Laclau, 1996), de allí surge la lingüística estructural, que como su nombre lo indica, pretende estudiar el discurso desglosando cada signo y ahondando en su estructura a partir del sistema lingüístico.

El discurso es un constructo que surge del proceso comunicativo con el fin de dar a conocer determinada ideología al receptor. Saussure considera que este valor del significado del mensaje es dado por el sujeto emisor, aunque da al símbolo una función dual: la de lo que representa y como se entiende, (significado y significante).

Benveniste destaca la importancia del significado que obtiene el discurso para la comunidad a la cual es dirigido, que inscrita en un contexto determinado, bajo el sistema simbólico en el que es transmitido el mensaje (la lengua), da un valor significante sobre lo que el discurso representa según su contexto.

De esta manera, el discurso adquiere “...una función doble: para el locutor, representa la realidad; para el oyente, recrea esta realidad. Esto hace del lenguaje el instrumento mismo de la comunicación intersubjetiva” (Benveniste, 1971). Esta

posibilidad permite a los receptores del discurso comprender y percibir la postura de quién lo comunica, pues el discurso “...no es considerado como una estructura arbitraria sino como la actividad de sujetos inscritos en contextos determinados” (Maingueneau, 1999, pág. 27)

En este sentido, se asume al discurso desde la postura de Benveniste, considerándolo como la configuración de un todo en el que interviene el entorno específico del sujeto productor del discurso, los diversos actores que conforman dicho contexto (época histórica, cultura, idioma, etc.), y la realidad en la que se encuentra el receptor, es decir, una visión global del discurso, sin restar importancia a los patrones establecidos por el sistema lingüístico.

El signo y el símbolo elementos fundamentales en el discurso

Para la realización y ejecución del discurso, es necesario que el sujeto recree su pensamiento, de esta manera logra conceptualizar sus ideales para transmitir el mensaje deseado. Es la capacidad de simbolización y significación la que permite al ser humano representar, comunicar, entender y conceptualizar, objetivos propios del discurso.

Vale la pena aclarar a grandes rasgos cada uno de los conceptos. El signo es una representación gráfica informativa que envuelve un significado limitado o restringido. Para Pierce, un signo es aquello que está en “lugar de algo”. (Pierce, 2015). Los signos se pueden clasificar en íconos, que “*tiene alguna cualidad del objeto, guarda cierta analogía con el objeto, manifiesta algunos rasgos pertinentes del objeto (primeridad)*” Índice que “*tiene alguna relación existencial con el objeto, existe uno porque existe el otro, (segundidad)*”. Y en símbolo, que “*manifiesta una relación convencional con el objeto, es una ley, un hábito, un acuerdo social (terceridad)*”. (Pierce, 2015), El signo es producto de convenciones sociales, tales como los números, las letras etc.

El símbolo, que es una forma de signo, es una representación gráfica cuyo significado resulta de la subjetividad del individuo en relación con su contexto particular.

Las facultades de simbolización y significación son inherentes a la condición humana, representan la realidad mediante un gráfico, que puede ser un signo o un símbolo. El pensamiento humano es simbólico, permite comprender cada gráfico como la representación de la realidad para establecer una relación de significación entre una cosa y algo otro. Representar, comunicar, entender y conceptualizar son acciones simbólicas.

El sujeto enuncia mediante el símbolo y el signo, de la misma manera en la que se expresa a través el discurso, es capaz de referirse a sí mismo, de crear y recrear signos y símbolos con los que representa la realidad y lo que le sucede en su contexto; lo puede recrear, lo puede comprender y...*“no precisamente debe tener el símbolo relación natural con lo que representa”* (Benveniste, 1971 pág. 29.)

Tales razones sustentan la importancia y relación existente entre el signo, como símbolo y el discurso, aunque dichos gráficos son relevantes en la configuración del discurso, no son los elementos centrales del estudio y elaboración del mismo, teniendo en cuenta que la postura de Benveniste pretende una mirada global sobre el discurso.

Para el trabajo de investigación, la concepción sobre el signo, en especial desde la función como símbolo, permite desarrollar el carácter semántico del discurso. Es un elemento que entrelaza los demás parámetros lingüísticos que lo componen, otorgándole un valor que adquiere significado en determinado contexto.

La semántica es la rama de la lingüística que estudia los significados, los signos lingüísticos, los enunciados orales o escritos, desde lo que representan, es decir,

“pretende examinar el entramado y la interacción de una pluralidad de valores semánticos. Por tanto, se ocupa de la relación entre la forma y el contenido, entre lo significativo y lo significado en las palabras, en las frases y en los textos” (Kutschera, 1979).

El discurso y su valor semántico

El discurso requiere del lenguaje para lograr la transmitir su estructura, incluye parámetros lingüísticos que le componen como la oración, el enunciado, la lengua y el texto, los cuales se relacionan con contextos establecidos.

Teniendo en cuenta que el discurso *“es el lenguaje mismo, entendido como actividad desplegada en un contexto preciso, y forjadora del sentido y del lazo social”* (Charadeau & Maingueneau, 2005), es posible una interactividad, una relación comunicativa. Para que sea posible esta interactividad, el discurso debe posicionarse en un contexto en el cual se desarrolle, se pueda retomar de él, se pueda exponer, se pueda repensar, se pueda modificar.

El discurso y la contextualización del mismo solo son evidentes, en tanto se basen en ideas y conceptos que les sustenten. La referencia dará existencia real al cuerpo al discurso.

En relación con la postura de Benveniste, el valor representativo del lenguaje en el discurso es semántico, por cuanto significa algo en un contexto para una comunidad que le da su significado y su análisis contempla diferentes aspectos que se interrelacionan entre sí, los cuales son estudiados y expuestos mediante el análisis del discurso.

En este orden de ideas, el discurso adquiere un valor semántico, pues presenta un entramado de estructuras lingüísticas como los signos, desde su concepción

simbólica, que permiten el estudio de la representación y significación del mismo en el contexto.

1.2 ANÁLISIS DEL DISCURSO

El análisis del discurso es una disciplina surgida en la década de 1960, hoy ocupa un lugar central en el conjunto de las ciencias humanas y sociales, es un campo de estudio necesariamente multidisciplinar. Surge históricamente de varios frentes, especialmente en el seno de la lingüística, con el ánimo de comprender el lenguaje. (Manzano, 2005)

Según Charaudeau, el análisis del discurso “es el marco teórico que sostiene el desarrollo de una metodología que permite obtener conclusiones después de confrontar las nociones y las palabras que estructuran las nociones o grupos de nociones contenidos en el discurso estudiado”. (Charaudeau, 2009)

Para Franquesa el análisis del discurso se ocupa del estudiar la relación existente entre el discurso y el contexto específico en que es usado. El uso contextualizado del discurso normalmente corresponde a formas aceptadas socialmente, por lo que el discurso además de ser un evento lingüístico, “es un fenómeno social sujeto a fuerzas sociales”. (Franquesa, 2002)

El análisis del discurso, según Manzano implica tres pasos que buscan comprender todo el entramado que lo configura, dichos pasos se mencionan a continuación:

1. Identificar los elementos contextuales del discurso, que “*hacen comprensible su contenido, su cometido y su efecto*” (Manzano, 2005):

- a) Contexto: Especificar el contexto del discurso, permite su comprensión a la luz de factores como el momento histórico, que se

encuentra directamente relacionado con el surgimiento de corrientes sociales, movimientos políticos, entre otros. La ubicación geográfica donde surge dicho discurso. El contexto sociocultural y el aspecto psicológico, este último hacer referencia a las circunstancias concretas que permiten comprender el comportamiento del individuo o de un grupo específico.

- b)** Asunto o tema (explícito e implícito): El tema central del desarrollo del discurso, *“hay que saber extraer con objetividad el asunto o tema del que trata el discurso”* (Manzano, 2005)
- c)** Los agentes y los pacientes implicados: respondiendo a las preguntas ¿quién lo genera?, ¿para quién?, ¿sobre quién?, Manzano categoriza los agentes como agente creador y agente transmisor, cuyos nombres responden a las funciones realizadas en torno al discurso. Los pacientes implicados los divide en pacientes directos, que es el sujeto o el grupo para el cual el discurso fue intencionalmente elaborado, y el paciente indirecto son todos aquellos individuos que presentan alguna relación social con los pacientes directos, y a los cuáles llega el discurso pero varía la percepción del mismo.
- d)** Productos, que se determinan cuestionando sobre ¿qué materiales se están generando desde ese discurso?, ¿con qué funciones?, ¿mediante qué canales?

2. Entrar en su contenido de mayor profundidad, en relación con los conceptos lingüísticos:

- a) Ideología: los cuerpos teóricos que muestran una visión concreta sobre el mundo, la sociedad y el papel del individuo en todo ello.
 - b) Recursos lingüísticos (expresiones, metáforas, etc.)
 - c) Argumentaciones (lógica, heurísticas, recursos, etc.)
 - d) Técnicas de persuasión empleadas.
 - e) Propuestas de acción implícitas y explícitas.
 - f) Estrategias de apoyo y legitimación (datos, expertos, tradición, etc.)
- 3.** Generar un modelo completo sobre el discurso, que considere la relación entre todos los elementos analizados, su génesis, su expresión y sus consecuencias. (Manzano, 2005).

Aunque los elementos que propone Manzano para analizar, corresponden específicamente al discurso verbal, aplican en la comprensión de las tres obras musicales objeto de estudio de la monografía, identificando los elementos contextuales usados por el compositor, el periodo histórico en el que fue escrita la obra y el tema central en el que se basa la composición, que puede estar dado por el texto. En cuanto a los agentes implicados el compositor es el agente creador, el director musical el agente transmisor junto con la agrupación a la cual dirige, y el público el paciente implicado.

Los contenidos de mayor profundidad se analizan mediante los elementos musicales a los que recurre el compositor para realizar la obra, a la luz del tercer referente del marco teórico: el análisis musical.

1.3 ANÁLISIS MUSICAL

El análisis musical busca observar los elementos que componen una obra, particularmente aquellos que estructuran de forma lógica las relaciones melódicas, armónicas y texturales que configuran la obra en sí. Es el primer paso que permite evidenciar las relaciones lógicas entre los elementos del lenguaje musical, los cuales articulan el diseño del discurso musical de una composición.

El lenguaje musical, expresado a través de una obra, y configurado en un sistema que contiene forma, estructura, funciones armónicas, configuraciones verticales y relaciones horizontales entre las voces, y el desarrollo de la idea principal de una composición, dan a la obra la coherencia comunicativa precisa, de la que se pueden inferir aspectos históricos, subjetivos y contextuales que dan valor simbólico a una composición (Vierge, 2000).

Tal afirmación supone que para hablar de la cuarta categoría denominada discurso musical, no se puede dejar de lado el aspecto analítico de aquellos elementos que configuran el lenguaje musical, el que es plasmado en la composición, y que permite la comunicación de los aspectos relevantes, objetivos y subjetivos de una obra, en relación con el contexto en el que se expone, fin último del discurso.

En el presente trabajo se desarrolla el análisis musical desde el planteamiento del sistema neotonal. La neotonalidad es un sistema que conserva elementos de la tonalidad, como la funcionalidad, las relaciones de tensión entre la tónica, la dominante y la subdominante, pero con elementos nuevos (Skriagina, 2012).

Una característica especial es el uso de la escala de doce notas, empleadas en la mayoría de sistemas musicales desarrollados en el siglo XX, y la preponderancia de acordes con notas agregadas, favoreciendo la disonancia, pero conservando la

lógica consonántica de la relación entre funciones, llevando a una relación clara con el sistema tonal.

Se diferencia de la neomodalidad en tanto la primera conserva el aspecto funcional sobre el uso de los acordes con notas agregadas. Según Skriagina, la neotonalidad presenta las siguientes características:

1. Ampliación de la escala hasta doce sonidos. Así, la escala puede tener y/o mantener entre siete, ocho, nueve sonidos, hasta llegar o completar doce.
2. El acorde de tónica puede ser un acorde disonante. Los otros acordes que se encuentran en el perímetro de esa tónica, adquieren alto grado de disonancia.
3. Complejización de las relaciones funcionales entre el centro tonal y su periferia.
4. Uso de cualquier tipo de armonía, es decir, acordes de variada estructura interválica (conocidos hasta ahora), y su uso en las diversas relaciones interválico – armónicas.” (Skriagina, 2012).

La obra coral religiosa de Lauridsen se encuentra en esta categoría. Su estructura obedece a un constructo homofónico a la manera del coral, identificando áreas funcionales en relaciones de T-S-D-T, y generando campos sonoros que si bien, presentan cierto tipo de modulaciones, su estructura interna delimita el proceso por medio del cual se dan estos campos sonoros.

Contiene notas agregadas en sus acordes, y estos se relacionan con los procesos de textualización y fraseo del contenido religioso, resaltado por la melodización de cada voz.

En neotonalidad las funciones tónica, subdominante y dominante conservan sus características constitutivas pero, además, propician áreas funcionales, de mayor complejidad, puesto que son grupos de acordes en los que todos ellos subyacen a la tónica. (Skriagina, 2012)

En este sentido, la progresión armónica ya no está, solamente, encuadrada dentro de la fórmula lineal tradicional (T-S-D-T), sino que puede configurar complejas redes de áreas funcionales: entre tónica y áreas de no tónica (subdominante y/o dominante). Así mismo, no hay tanto lugar a las modulaciones en el sentido tradicional, dado que el uso del cromatismo no hace posible identificarlo como la nota sensible para un acorde de dominante. Las modulaciones muchas veces son reemplazadas por unos procesos intratonales que, aunque pueden revelar nuevos focos tonales, no encajan en la linealidad de funciones principales y secundarias de la tonalidad” (ibid).

Desde el aspecto formal, el trabajo se basa en el enfoque analítico de Schöenberg y Zamacois, quienes dan un tratamiento especial al motivo y a la frase. Para Zamacois el “motivo” es *“un fragmento breve que ya tiene suficiente identidad temática, que ya puede ser elaborado y recordado, y por tanto, evocado.”* (González, 2012)

Para Schoenberg el “motivo” es *“un elemento que puede producir unidad, relación, coherencia, inteligibilidad y fluidez, algo similar al “diseño” de Zamacois. Suele aparecer al principio y está formado por elementos melódicos y rítmicos. Pero para el primer fragmento breve con identidad temática es el primer “fragmento fraseológico”* (González, 2012).

La obra coral religiosa de Morten Lauridsen, especialmente representada en las obras “O Nata Lux”, “O Magnum Mysterium” y “Ubi Caritas”, tiene como característica principal la preponderancia del fraseo que da vida a la melodía, y la

resalta, por medio de motivos representativos organizados dentro de una textura homofónica, presentando las características de una estructura coral definida.

1.4 DISCURSO MUSICAL

La música también está inmersa en un ámbito discursivo, ya que sus estructuras sugieren elementos de evocación y representación en un contexto determinado. El discurso musical está constituido por elementos estructurales, organizados de forma coherente en la composición, en un contexto específico.

De esta manera, el discurso musical puede relacionarse con el discurso lingüístico; los dos sistemas poseen elementos que buscan representar la realidad por medio del lenguaje. Así como el discurso lingüístico, puede ser analizado a partir de su estructura, significado y contexto que dan el contenido semántico al discurso musical. Esto en todo sistema musical que tenga como objetivo la comunicación estructurada de los elementos del lenguaje musical, como en el caso de la tonalidad.

La música puede ser reconocida como lenguaje, dado que está constituido por un conjunto de normas y estructuras que configuran el lenguaje musical. Por tanto puede ser puesta en común por un sujeto, (el compositor) que garantiza la comunicación del discurso por medio de las obras que compone.

El carácter discursivo en una obra musical se da en las ideas que el compositor plasma en el contexto general de la obra, y su valor es dado por la comunidad a la que llega dicho discurso, para la cual representa y tiene un significado específico en el contexto.

Tal relación nos acerca nuevamente a la postura de Benveniste, explicando la labor representativa del discurso en la comunidad a la que se le comunique, definiendo la situación semántica del mismo.

Los elementos como motivo, frase, periodo, entre otros, son estructuras del lenguaje musical que en conjunto y aplicadas en un contexto determinado, dan sentido simbólico a la composición musical, que al ser equiparados con los artículos, oraciones, estructuras del texto y del discurso, cumplirían una función comunicativa similar a nivel de la música. Tal cualidad semántica se ve reflejada en muchas composiciones, de base tonal y modal, y da a la música la calidad de discurso. La exposición continua del discurso por medio de diferentes composiciones, apreciadas en diferentes ámbitos y usados por una población en específico dan a la música el sentido de lenguaje.

El discurso musical tiene estructuras, que concatenadas entre sí representan, pero los sonidos por si solos no son ni signo ni símbolo: *“En efecto, los sonidos son sólo eso: sonidos, y su combinación en cadena y en simultáneo generará un discurso que “no significa nada” y sólo en casos excepcionales -música descriptiva o concreta- podrá considerarse figurativo.* (Rocha Alonso, 2004)

Hay que reconocer que existen sistemas que no tienen como objetivo el acto comunicativo, por lo que no estarían inmersos en la labor discursiva de la música, como el sistema serial o el sistema aleatorio. Sin embargo su trabajo en contexto, y las variadas obras que expresan este tipo de lógicas, por tradición, ubicarían a estos sistemas en el ámbito discursivo, por lo que representan para los compositores y los oyentes en un contexto indicado. Por tanto, siguiendo el lineamiento de Benveniste aplicado al discurso musical, es la semántica la cual explicaría la función representativa de sus estructuras formales en un contexto determinado, no la semiótica ni la semiología. En el marco de esta teoría es una difícil tarea tratar con *“materias significantes radicalmente diferentes del lenguaje*

verbal y el primero en notarlo es el propio Benveniste, que propone pasar del sistema al discurso como objeto privilegiado de análisis. Es llamativo, también, que él considere que la significancia propia de la música (y de la plástica, la danza y demás artes) sea semántica” (ibid).

La obra coral de Lauridsen, en especial en las tres composiciones religiosas analizadas en este trabajo poseen elementos musicales que construyen el lenguaje musical, y que a su vez constituyen el discurso musical expuesto por estas composiciones. Estos trabajos corales poseen a la vez elementos semánticos, como el idioma, el texto, la forma musical, el estilo y la estética en la que fueron escritos. Tales elementos configuran la semántica del discurso musical religioso en las obras “*Ubi Caritas Et Amor*”, “*O Nata lux*” y “*O Magnum Mysterium*” que en el contexto social comunican diferentes estados relacionados con el tema religioso y espiritual.

Capítulo II

Elementos, descripción cualitativa y análisis.

El presente capítulo contiene el análisis de los elementos musicales y semánticos, a partir de los cuales se estructura el discurso en las tres obras corales de Morten Lauridsen.

2.1 ANÁLISIS ELEMENTOS MUSICALES

La obra coral religiosa de Lauridsen, sobre todo en las composiciones “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), presentan, desde el lenguaje musical, similitudes en los aspectos que configuran el discurso. El enfoque metodológico de la investigación cualitativa lleva a la necesidad de realizar el análisis musical mediante el cual se determina los rasgos particulares de la obra, como también los elementos constitutivos, sus relaciones y, finalmente, el discurso que representa ello. Dichos elementos son:

- Armonía
- Melodía
- Textura

2.1.1 ARMONÍA

▪ Sistema Musical

En las tres obras religiosas el tipo de lenguaje usado es eminentemente tonal. Su funcionalidad presenta relaciones básicas entre los grados de tónica, subdominante y dominante. Es esta relación entre grados tonales la que enmarca la obra musical de Lauridsen en el lenguaje tonal. En el siguiente ejemplo, tomado de la obra “*O Magnum Mysterium*” (1994) se evidencia la relación funcional básica entre los grados tonales.

Ejemplo1. Relación entre grados tonales “O Magnum Mysterium” (1994)

Adagio, molto legato e espressivo (♩ = c.72) rit. a tempo

Soprano: *pp* O mag-num mys-te - ri-um, *pp* O mag-num mys-te - ri-um,

Contralto: *pp* O mag-num mys-te - ri-um, *pp* mag-num mys-te - ri-um, et ad-mi-

Tenor: *pp* O mag-num mys-te - ri-um, *pp* mag - num mys-te - ri - um,

Bass: *pp* O mag-num mys-te - ri-um, *pp* mag - num mys-te - ri - um,

Iadd2 V6 IV6 I9 6 IV 6 Vadd4 IVadd2 Iadd2 6
3 3 4 3 3 3

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra “O Magnum Mysterium”, pág. 1 comp. del 1 al 8)

Vale la pena aclarar, que la obra coral de Lauridsen fue escrita en el siglo XX, donde el lenguaje musical tiene diferentes variantes contemporáneas, que reevalúan constantemente el lenguaje tonal, dando variaciones que relacionan la obra de Lauridsen con el lenguaje neotonal. Una de las características que proporciona rasgo de contemporaneidad a la obra se ve expresada en el uso constante de retrogresiones (Skriagina, 2012).

Las cadencias utilizadas por el compositor en las tres obras tienden a tener el mismo orden; en el ejemplo 1 pasa de un acorde de sexta, a un acorde de sexta de dominante, seguido de un acorde de sexta de subdominante, que se resuelve a un acorde de cuarta y sexta en la función de tónica. Luego de esto pasa a una subdominante de sexta, seguida de una dominante en fundamental. Vuelve a la subdominante ahora en fundamental que se resuelve en un acorde de sexta en función de tónica.

Estos ejemplos demuestran la insistencia en el uso de la funcionalidad que facilita la coherencia de la obra, y que ha sido usada en el desarrollo de la textura coral, con el fin de representar la relación tensión y reposo o distensión, y dar claridad lógica al texto que acompaña dichas composiciones.

- **Tipo de acorde**

Lauridsen usa triadas comunes. La mayoría de ellos relacionados de forma funcional y da importancia al uso de acordes de sexta, principio básico de la conducción de voces. Sin embargo, en la estructura de los acordes aparecen notas agregadas, usualmente acordes con notas agregadas de segunda, cuarta y séptima mayor (esta últimas en menor grado). Este es otro aporte contemporáneo relacionado con la neotonalidad en la obra de Lauridsen, quien usa dichas notas agregadas, que generan otro tipo de sonoridades, en muchas ocasiones, para resaltar un texto en específico, creando así campos armónicos y diferentes relaciones entre las funciones (Skriagina, 2012)

En la obra "*O Magnum Mysterium*" (1994) en el primer compás, en el acorde de tónica, en la voz de tenor y en tercer compás, en la voz de soprano, sobre el acorde de subdominante se evidencia un ejemplo de este tipo de acorde específico con nota agregada de segunda. Nótese la disonancia en el primer acorde al poner la nota de fundamental y segunda agregada en la voz del tenor:

Ejemplo 4. Acordes con notas agregadas de segunda

The image shows a musical score for the vocal parts of 'O Magnum Mysterium'. It features four staves: Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The tempo is marked 'Adagio, molto legato e espressivo' with a metronome marking of quarter note = c.72. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are 'O magnum mys-te - ri-um,'. Two red boxes highlight specific chords in the Soprano and Contralto parts. The first box highlights the first measure, and the second box highlights the second measure. The chords in these boxes are triads with an added second, specifically a D major triad with an added second (D-F-A-B) in the Soprano part and a D major triad with an added second (D-F-A-B) in the Contralto part.

(Lauridsen, 1994 tomado de la obra *O Magnum Mysterium*, pág 1 comp. del 1 al 3)

Este recurso es constantemente utilizado en las tres obras, siendo un elemento que genera una referencia del lenguaje neotonal, creando ambientes armónicos. En la obra “*O Nata Lux*” (1997), se usa un recurso pedal; el primer acorde obedece a una triada de sexta de en función de tónica en re mayor con nota agregada de segunda y fundamental en la voz de contralto. El recurso utilizado para suavizar dicha disonancia en la obra “*O Nata Lux*” (1997) es la duplicación de la tercera en las voces de bajo y soprano y la disposición de primera inversión del acorde. En el compás 2 encontramos un acorde de dominante con cuarta agregada en la voz de contralto. En el compás 3 encontramos un acorde de cuarta y sexta en función de tónica, con nota agregada de segunda, en tratamiento similar al visto en el primer compás:

Ejemplo 5. *Acordes de sexta en tónica y dominante y acorde de cuarta y sexta en tónica*

Molto espressivo (♩ = ca. 40) **rit.**

pp

Soprano
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - emp - tor sae - cu - li,

Alto
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - emp - tor sae - cu - li,

Tenor
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - emp - tor sae - cu - li,

Bass
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - emp - tor sae - cu - li,

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, pág.1 del comp. del 1al 3)

En la obra “*Ubi Caritas*” (2000) encontramos acorde de tónica en estado fundamental con nota agregada de segunda en el contralto, seguido por un acorde de sexta en función de dominante y luego, retomando la retrogresión, (recurso utilizado en otras obras), encontramos un acorde de sexta en función de subdominante con nota agregada de segunda en la contralto:

Ejemplo 6. Acorde de tónica en estado fundamental con nota agregada de segunda, acorde de sexta en función de dominante, acorde de sexta en función de subdominante con nota agregada de segunda

Adagio, flowing (♩ = ca. 56)

Soprano
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi

Alto
U - bi ca - ri - tas, u - bi ca - ri - as, i - bi

Tenor
U - bi ca - ri - tas, u - bi ca - ri - as, i - bi

Bass
U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág 1, comp. del 1 al 2)

▪ Modulación

Las tres obras “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), presentan modulaciones pasajeras a la manera tradicional, siendo la mayoría de ellas a la dominante de la tonalidad original, al sexto grado o a la dominante de la dominante. En las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997), las modulaciones se presentan como un recurso que genera sensaciones armónicas que resaltan diferentes momentos temáticos en el transcurso de la obra. (Skriagina, 2012)

La obra “*Ubi Caritas*” (2000), en la totalidad de su composición y forma presenta ciertos elementos distintos a los de las otras obras mencionadas. Es recurrente, al menos en algunos pasajes importantes en la obra, ver la aparición de modulaciones pasajeras, a la dominante de la tonalidad, en la que está escrita la

obra, es decir a la tonalidad de si mayor, y regresar por medio de un acorde de subdominante a la tonalidad original, Mi mayor.

El tipo de modulación es común en las tres composiciones analizadas, lo que refuerza su relación con la tonalidad. Sin embargo se pueden encontrar constructos armónicos que contienen en su estructura notas agregadas de segunda y cuarta dentro de una triada de sexta, generando disonancias importantes y evidentes al final de una frase. Se conectan en una sucesión de acordes con nota de cuarta agregada, aumentando la tensión por la disonancia y funcionando como un pedal que sostiene las melodías subyacentes cantadas por las voces superiores.

Así, en el ejemplo 7, se demuestra una cadencia, que está precedida por otra cadencia en tonalidad de Mi mayor. En el ejemplo 8 modula a la tonalidad de Si mayor. En ese desarrollo se demuestra otro recurso utilizado en la tonalidad, de tipo más romántico; la modulación por dominantes. La tensión armónica se aumenta como consecuencia de la modulación, esta vez a Fa sostenido Mayor en el ejemplo 10. Al final de esa frase, sobre el compás 57 encontramos el acorde de dominante de esta tonalidad que es Do sostenido Mayor, con notas agregadas de segunda en el tenor 1, que crea una disonancia con el do sostenido que canta el tenor 2, y con nota agregada de cuarta en la contralto 2 que también presenta una disonancia con la nota sol sostenido cantada por la contralto 1.

Ejemplo 9. Segunda modulaci3n pasajera a la dominante de la dominante original, Fa sostenido mayor.

The musical score for Example 9 shows a modulation from F# major to C# major. The score is divided into two sections: a ritardando section (rit.) and an allegro section (A tempo). The modulation occurs at measure 58, where the key signature changes from two sharps (F# and C#) to three sharps (F#, C#, and G#). The vocal lines and piano accompaniment are shown. A red box highlights the modulation area, and blue boxes highlight specific notes in the vocal lines.

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, p3g.10 comp. del 57 al 59)

Ejemplo 10. Retorno a la tonalidad original por medio de su subdominante, La Mayor.

The musical score for Example 10 shows a return to the original key of F# major. The score is divided into two sections: a section in the subdominant key (C# major) and a section in the original key (F# major). The return to the original key occurs at measure 63, where the key signature changes from three sharps (F#, C#, and G#) back to two sharps (F# and C#). The vocal lines and piano accompaniment are shown. A red box highlights the return to the original key, and blue boxes highlight specific notes in the vocal lines.

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, p3g.11 comp. del 61 al 63)

Tal cadencia se resuelve finalmente en un acorde de Fa sostenido Mayor con nota agregada de cuarta en el tenor 2. El aumento de tensión continua en el compás 58, en el ejemplo 9 con la aparición del acorde de dominante de la tonalidad que mantiene la nota fa sostenido en el bajo, nota agregada de cuarta como pedal del acorde de do sostenido mayor que se resuelve finalmente en el ejemplo 10, al acorde de subdominante de la tonalidad original, modulando de nuevo a Mi mayor.

2.1.2 MELODÍA

- **Interválica**

Lauridsen utiliza en la estructura melódica de las tres composiciones “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), una interválica propia de la melodía vocal. Usa de forma continua grados conjuntos e intervalos de cuarta y quinta en diferentes voces. Este tipo de construcción melódica configura la forma tradicional del coral religioso, que en un primer momento no fue escrito para voces profesionales, sino para que fuesen interpretadas por los monjes o el pueblo en los servicios religiosos. En el ejemplo¹¹ tomado de “*O Magnum Mysterium*” (1994), se muestra el tema principal de la obra en la voz de la contralto. Esta melodía se caracteriza por su relación entre grados conjuntos y saltos de cuarta y quinta, que configuran el motivo principal de la obra. Este será imitado de forma variada por las demás voces.

Ejemplo 11. Motivo principal “O Magnum Mysterium” (1994).

Adagio, molto legato e espressivo (♩ = c.72) *rit.* a tempo

Soprano: *pp* O magnum mys-te - rium, O magnum mys-te - rium,

Contralto: *pp* O magnum mys-te - rium, *pp* O magnum mys-te - rium, et ad-mi- *p*

Tenore: *pp* O magnum mys-te - rium, *pp* O mag - num mys-te - rium,

Bass: *pp* O magnum mys-te - rium, *pp* mag - num mys-te - rium,

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra “O Magnum Mysterium”, pág.1 comp. del 1 al 8)

Este primer motivo interválico se puede reconocer en las obras “O Nata Lux” (1997) y “Ubi Caritas” (2000), que presentan un tratamiento interválico similar:

Ejemplo 12. Motivo principal “O Nata Lux” (1997)

molto rit. **D** a tempo

25

Soprano: is, tu - i be - a - ti cor - por - is. O na - ta lux de lu -

Contralto: cor - por - is. *p* *mp* O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu -

Tenore: - - - - - por - is. De lu - mi - ne, sae - cu -

Bass: - - - - - por - is. De lu - mi - ne, sae - cu -

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra O Nata Lux, pág.3 Comp. del 25 al 27)(en rojo) aparición del motivo principal en la voz de contralto

Ejemplo 13. Motivo secundario “O Nata Lux” (1997)

28 *mp* *mf* *rit.*
 - mi - ne, O na - ta lux de lu - - mi - ne,
 li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,
 li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,
 li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, pág.4 Comp. del 28 al 30) (en rojo) aparición del motivo secundario

Ejemplo 14. Construcción melódica sobre grados conjuntos, y saltos melódicos de cuarta y quinta en cada voz. “Ubi Caritas” (2000).

47
 u - num. Si - mul er - go cum in u - num, con - gre - ga -
 u - num. Si - mul er - go cum in u - num, con - gre - ga -
 u - num. Si - mul er - go cum in u - num, con - gre - ga -
 u - num. Si - mul er - go cum in u - num, con - gre - ga -

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.9 comp. del 47 al 49)

- **Estructura de la frase**

En las tres obras, Lauridsen conserva una estructura melódica que contiene bordaduras, apoyaturas sobre algunas palabras específicas que tienen un acentuación especial relacionada con la prosodia de la frase escrita. Así mismo, en la frase melódica podemos encontrar que la armonía y el ritmo facilitan la comunicación clara del texto. Las melodías creadas por Lauridsen evocan ese estilo coral por un lado, al resolver desde la lógica tonal, la presentación de los motivos y su consecuente desarrollo, en relación a una estructura armónica definida y, por otro, el estilo del canto *Ad libitum*, (Benedictenes Of Solesmes, 1961) imitado por Lauridsen, al usar el principio silábico propio de la tradición del canto gregoriano en la construcción de la línea melódica de sus obras. En el ejemplo 16, en la obra “*O Nata Lux*” (1997), la melodía presenta una relación clara tanto con las funciones armónicas que autor utiliza para generar las cadencias anteriormente vistas, como con el texto a manera de oración recitada, por medio del uso recurrente de las corcheas. Las cesuras dan lógica interpretativa al texto, exponiendo las ideas expresadas en el mismo.

Ejemplo 15. Estructura de la frase “*O Nata Lux*” (1997).

Molto espressivo (♩ = ca. 40) *rit.*

O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li,

O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li,

O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li,

O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li,

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, pág.1 Comp. del 1 al 3)(en rojo) Frase principal

“O Magnum Mysterium” (1994), presenta frases más relacionadas desde una concepción estructural tonal; melodías con motivos que dependen más de la estabilidad rítmico armónica que de la libertad prosódica, como pasa en la imitación del lenguaje gregoriano. Sin embargo utiliza recursos como el *Floreo* (Benedictenes Of Solesmes, 1961) para referenciar el lenguaje religioso en los motivos principales de la obra.

Ejemplo 16. Estructura de la frase en la homofonía de “O Magnum Mysterium” (1994).

The musical score is written in G major and common time. It features a homophonic texture with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo, poco deliberamente' and 'a tempo'. Dynamic markings include *mf* and *f*. The lyrics are: 'lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! O mag - num mys - te - ri - um, O mag - num mys - te - ri - um, O mag - num mys - te - ri - um, O ma - num mys - te - ri - um, et ad - mi - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!'.

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra “O Magnum Mysterium”, pág.3 comp. del 46 al 53)

- **Estructura motivica.**

Para Zamacois y Schoenberg, la estructura motivica tiene identidad propia, es inteligiblemente pensada y permite a quien escucha recordar la obra musical de la que hace parte dicho motivo. A este motivo lleno de sentido se le conoce como “*fragmento fraseológico*” (González, 2012).

La obra de Lauridsen presenta motivos melódicos llenos de sentido por medio de los cuales se desarrollan las obras compuestas por él. El estilo por medio del cual estructura la frase está profundamente relacionado con los motivos del canto gregoriano, por su interválica y su estructura rítmica, y a nivel tonal por su relación con las funciones armónicas y su consecuente desarrollo en la forma coral.

Ya los motivos gregorianos, en donde se usa la estructura de la frase para exaltar el texto tenían una rica carga de sentido, en tanto su función era comunicar la experiencia espiritual por medio de ese lenguaje musical. (Benedictenes Of Solesmes, 1961).

Aquí, en las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) se trata de imitar la misma construcción del “*Fragmento fraseológico*” (González, 2012) que da el sentido religioso a las obras corales, más allá del texto que está inmerso en ellas. Este fragmento aporta su sentido religioso y espiritual por la forma musical en la que son creados los motivos a la manera del canto gregoriano.

En “*O Magnum Mysterium*” (1994), el motivo es interpretado por la contralto:

Ejemplo 18. Melodía gregoriana “Gloria” de la misa “Kyrie Rex Genitor” en intervalos de cuarta, tercera y grados conjuntos.

te. Adorámus te. Glo-ri-fi-cámus te. Grá-ti-as
 ágimus tí-bi propter mágnam gló-ri-am tú-am. Dómi-
 ne Dé-us, Rex caelé-stis, Dé-us Pá-ter omní-pot-ens.

(Benedictines Of Solesmes, 1961, del *Gloria* de la misa *Kyrie Rex Genitor*. Pág. 32)

En la obra “*O Nata Lux*” (1997) el motivo es presentado por la voz de la soprano.

Ejemplo 19. Motivo principal “*O Nata Lux*” (1997)

Soprano *pp*
 O na-ta lux de lu-mi-ne, Je-su re-demp-tor sae-cu-li,

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, pág.1 Comp. del 1 al 3)

El ritmo en este motivo responde a una estructura más silábica, en agrupación de dos o tres corcheas según la distribución de las sílabas en una palabra. Esta estructura es similar en el canto gregoriano a las figura “*Distropha* y *Tristropha*” (Benedictines Of Solesmes, 1961) que se utilizaba para el rezo de los salmos. La

forma “estrófica” de este tipo de estructura rítmica estaba acompañado por intervalos más cercanos, grados conjuntos, saltos de tercera y cuarta, como sucede en la obra “O Nata Lux” (1997).

En este salmo 119, tomado de las “Vísperas del Oficio de difuntos” (Benedictines Of Solesmes, 1961) se reconoce a nivel rítmico una estructura estrófica similar.

Ejemplo 20. Estructura estrófica en el salmo 119 de las “Vísperas del Oficio de difuntos”

Psalm 119.

I. Ad Dóminum cum tribu-lárer clamá- vi : * et exaudí-
vit me. *Flex* : pro-longátus est : †

(Benedictines Of Solesmes, 1961, salmo 119 de las *Vísperas del oficio de difuntos*. Pág. 1773)

La obra “Ubi Caritas” (2000) se encuentra directamente el uso de la referencia en pro de la obra. Para ello, el compositor realiza una variación del tema gregoriano que se usa como referencia al principio de la obra y que después se desarrolla en las voces. Aquí, el motivo principal de la obra es presentado por la soprano.

Ejemplo 21. Motivo principal “Ubi Caritas” (2000)

Soprano

U - bi ca - ri - tas — et a - mor, De - us i - bi est.

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.1 comp. del 1 al 3)

Responde como tal a una melodía de tipo silábico y conserva la relación interválica general de una melodía gregoriana de tipo *Estrófico* (Benedictenes Of Solesmes, 1961).

En efecto, las tres obras de Lauridsen contienen en la estructura fraseológica una fuerte referencia a la estructura de las melodías gregorianas. Su lógica interpretativa, condensada en la multitud de indicaciones dinámicas, cambios de tempo, cadencias, acentuaciones y cesuras de respiración, son una evocación al canto “*Ad Libitum*” (Benedictenes Of Solesmes, 1961) que utilizaba las respiraciones, el acento prosódico, los momentos indicativos finales como las cadencias o *Flexa* (Benedictenes Of Solesmes, 1961) para dar fluidez al canto litúrgico.

2.1.3 TEXTURA

- **Textura Coral**

Lauridsen utiliza la textura coral como elemento principal de sus obras.. Las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), poseen esta estructura y se definen como tal al ser composiciones *A capella*. Esta característica ubica a las obras en el formato coral, puesto que dicha estructura exige que las obras de este tipo sean escritas “*sin acompañamiento y a partes*”

siempre reales” (Zamacois, 1997). Sus motivos deben ser comprensibles y pueden repetirse notas en la escritura de la melodía en tanto estén relacionadas intencionalmente con las sílabas del texto. En las tres obras religiosas de Lauridsen aquí analizadas se vislumbra un tratamiento de este tipo, la referencia al canto religioso. La textura coral puede ser homofónica o polifónica. Lauridsen usa la variación motívica y el contraste para el desarrollo del discurso en la obra.

En el ejemplo 22, en la obra “*O Nata Lux*” (1997), Lauridsen usa en diferentes momentos las texturas homofónica e imitativa. Usa la variación temática dando mayor riqueza a la composición a la manera coral.

Ejemplo 22. *Texturas homofónica e imitativa en “O Nata Lux” (1997)*

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in a homophonic texture, where all voices sing the same melody simultaneously. The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re". The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) for the first part and *p* (piano) for the second part. The score is divided into two measures by a repeat sign.

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, Textura homofónica pág.1 Comp. del 1 al 3)

7

re. O na - ta lux, dig - na - re cle - mens

re. O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re cle - mens

re. O na - ta lux, dig - na - re cle - mens sup - pli -

re. O na - ta lux de lu - mi - ne, dig - na - re cle - mens

(Lauridsen, 1997, tomado de la obra *O Nata Lux*, Textura imitativa pág.1 Comp. del 7 al 9)

▪ Cadencias

La forma coral establece que las cadencias se realicen sobre el calderón, al final de la frase de un versículo o texto litúrgico. Dicha cadencia debe terminar en acorde de fundamental, primera inversión, dominante o cadencia rota. (Zamacois, 1997). Lauridsen usa para la realización de estas cadencias acordes en estado fundamental y acordes de sexta. En consonancia con lo expresado sobre “*El Coral*” (Zamacois, 1997) el compositor usa las cadencias relacionandolas con los versículos, usa calderones para la finalización de frases, y en muchas ocasiones, las cadencias son de tipo plagal. Este tratamiento sobre las cadencias se puede observar en los corales más tradicionales. Las cadencias auténticas pueden encontrarse al final de los versículos o de la obra general. En la obra “*O Magnum Mysterium*” (1994), Lauridsen realiza una cadencia plagal, señalando el final de la primera frase con un calderón y un acorde de sexta y cuarta, seguidamente realiza una cadencia plagal señalando el final de la frase con una cesura, antecedida del acorde de fundamental.

Ejemplo 23. Cadencias plagales en “O Magnum Mysterium” (1994).

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra “O Magnum Mysterium”, pág.1 comp. del 1 al 9) (En rojo) cadencia finalizada en un acorde de cuarta y sexta, (en azul) cadencia finalizada en acorde en fundamental.

En la obra “Ubi Caritas” (2000), Lauridsen usa una cadencia auténtica para volver a la tonalidad original de la obra.

Ejemplo 24. Cadencia Auténtica en “Ubi Caritas” (2000)

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.8 comp. del 40 al 42)(en azul)acordes en la cadencia.

- **Modulaciones**

Lauridsen respeta el criterio de modulación lógica en los corales, que suele hacerse hacia la dominante o a la relativa, después de una cadencia rota, en la tonalidad principal (Zamacois, 1997). Dicha lógica pone la composición de las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) ,“*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), en consonancia con el lenguaje tonal al encontrarse diversas modulaciones pasajeras hacia la dominante, sexto grado de la tonalidad o modulaciones pasajeras por dominantes, por ejemplo en el caso de “*Ubi Caritas*” (2000). (ver páginas 45- 46).

2.2 ANÁLISIS ELEMENTOS SEMÁNTICOS

2.2.1 GÉNERO MUSICAL RELIGIOSO.

El género musical religioso hace referencia al lenguaje utilizado por diferentes culturas durante siglos para relacionarse con la divinidad por medio de la música. Primeramente se desarrolló de forma oral, por medio de la transmisión cantada de las oraciones.

La función principal del mismo es comunicar, por medio de la música, los mensajes religiosos, los sentimientos y emociones suscitadas por la relación del hombre con la divinidad. Dicha unidad configura la totalidad trascendente del mensaje religioso que se transmite por medio del canto y la música, considerados divinos desde siglos y que, por tanto, darían carácter sagrado a los textos que acompañan.

El género religioso produjo el desarrollo de la música en Occidente al tecnificarse, asegurando su codificación y uso a través de los siglos. Este fenómeno es atribuido particularmente a la tradición musical cristiana. (Domínguez, 2013).

El desarrollo de las prácticas musicales dentro de la comunidad, desembocó en la necesidad de organización del repertorio religioso generando hacia el siglo VI la aparición del *Canto Gregoriano*, como práctica musical única en la iglesia, basado en los antiguos modos griegos. (Domínguez, 2013). El objetivo es resaltar por medio de la melodía vocal los textos que acompañaban los servicios religiosos.

Del siglo XI al XIV se aúnan esfuerzos por enriquecer la tradición musical litúrgica. A nivel de la práctica vocal aparecen las primeras composiciones armónicas basadas en el *organum paralelo* (dos voces, *principalis* y *organalis*, cantando por movimiento paralelo en un intervalo de cuarta o quinta justa) el *organum convergente* (u *organum paralelo modificado*) y el *organum melismaticum*, predecesor de la polifonía. Como producto de estos esfuerzos apareció la práctica del *discantu* (*vox principalis* y *organalis* organizados por medio de movimiento contrario) y el *motete*, que era una composición a varias voces, donde la melodía gregoriana era ubicada en la voz más grave. También se permitió el uso del *Organo* como instrumento predilecto para el acompañamiento de las voces en la liturgia. (Domínguez, 2013).

En el siglo XIV, se desarrolla la *polifonía* (canto a varias voces). Entre los siglos XV y XVI compositores como Guillaume Dufay, Josquin Desprez, Orlando di Lasso, Palestrina y Tomás Luis de Victoria desarrollarán la técnica polifónica. (Domínguez, 2013).

En esta época se dan los acontecimientos que dividieron a la iglesia entre católicos y protestantes denominada La Reforma. La aparición de Enrique VIII (1491-1547) en Inglaterra y Martín Lutero (1483-1546) en Alemania darán una influencia reformista a la música religiosa en contraposición con las antiguas tradiciones musicales católicas.

Una de las reformas importantes de Lutero es imponer la textura del *Coral* en la naciente comunidad, que respondería a la necesidad musical en los nuevos servicios litúrgicos donde participara todo el pueblo y los textos fueran comprensibles para la comprensión del mensaje evangélico. Para esto pide la ayuda de compositores como Johann Walter (1496-1570) quien ayuda a componer sus primeras misas e himnos a la manera del coral luterano. Otras ramas del protestantismo imitarán la forma del coral luterano en sus servicios.

En el siglo XVI la iglesia vuelve a intervenir con la contrarreforma por medio del Concilio de Trento solicitando a los músicos hacer composiciones que salvaguardaran los textos religiosos, conservando la belleza del arte musical aunque estuvieran a merced de dichos textos. La figura de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) cambió la forma de componer música para los servicios religiosos. Su técnica sobria pero de gran belleza contrapuntística, aplicada a la composición musical sobre textos religiosos sería imitada durante generaciones, y dicha técnica se convertiría en una característica importante en el género musical religioso. Fue el artífice del *oratorio* como forma musical, y muchos compositores, protestantes o católicos, se basarían en su estilo relacionándolo siempre con la perfecta forma de composición religiosa. (Domínguez, 2013)

Hacia el siglo XVIII aparece la figura de J.S. Bach (1685-1750) quien da nuevo aire a la textura del coral, generando su gran colección de obras vocales entre las que se encuentran cantatas, pasiones, oratorios y motetes en las cuales expresarán las formas básicas de la estructura del coral. Durante este periodo pero en Inglaterra, el aporte de George Friedrich Händel (1685-1759) es de gran importancia. Sus óperas y oratorios son una fuente enriquecida de todos los géneros existentes en su tiempo. Junto con Bach fueron los principales representantes del barroco y la tonalidad. La influencia de estos grandes compositores daría nuevos matices al género religioso. (Alcalde, 2009)

A finales del siglo XVIII y en todo el siglo XIX figuras como Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Brahms, Schubert, Mendelsohn, Bruckner, Saint-Saëns, Wagner, Mahler, Verdi, Puccini, Fauré, entre otros grandes compositores utilizarán en sus obras religiosas, óperas, misas, oratorios, requiem y sinfonías, elementos del lenguaje contrapuntístico y modal de las antiguas composiciones de Palestrina y Tomás Luis de Victoria, (en menor cantidad) y de la homofonía, la fuga y la tonalidad, descendientes de la textura coral y del oratorio de Bach y Händel. La característica discursiva de las composiciones religiosas se mantiene en el período clásico y romántico, sale de las catedrales y de los servicios religiosos. Sin embargo, en las nuevas composiciones religiosas, los compositores buscarán resaltar el texto, sus pasajes y versículos por medio de nuevas sonoridades y ambientes armónicos, y psicológicos musicales, mostrando aún más el carácter discursivo de la unión entre los textos religiosos y la música que los comunica. (Alcalde, 2009)

En el siglo XX el lenguaje musical comienza a desarrollar discursos contemporáneos. El género religioso queda relegado, y el texto pasa a ser parte artificial de la música a la que pertenece. Solo en lenguajes como la neotonalidad y la neomodalidad se retoma como referencia el discurso religioso, para explicar algún tipo de desarrollo de la obra desde sus características musicales. La obra de Morten Lauridsen se enmarca en el género religioso por el uso de texturas corales a *capella*, el tipo de armonía descendiente de la forma coral, la referencia a la música gregoriana y la comunicación del lenguaje religioso a partir de la forma y el texto de contenido espiritual.

En la música, el género religioso tradicionalmente ya tiene un significado y remite a una tradición que caracteriza un campo semántico en la música. Es un referente que conecta de forma directa el estilo musical del compositor con una estética reconocida en un contexto religioso. El momento en el que se escribió, la

estructura de sus composiciones, el objeto con el que fue escrito su texto y su música es estrictamente espiritual y configura al género musical religioso. Representa desde el lenguaje musical la forma en la cual por generaciones se quiere explicar la relación entre el ser humano y Dios por medio del arte. Al ser compartido y expuesto como discurso en ese contexto general que para Occidente es la comunidad cristiana, el género puede ser comprendido, ya que representa por su forma y su lógica estructural para quien lo escucha; una experiencia de la trascendencia desde lo musical, lo que da al género religioso musical su carácter semántico.

2.2.2 REFERENCIAS MUSICALES

Los referentes musicales usados por Lauridsen en las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), son el canto gregoriano como referencia musical directa que transmite tanto la estructura de la línea melódica, como el uso y comunicación de textos, himnos y demás escritos de tipo religioso en su totalidad, y la textura coral como referencia musical estructural que desde el uso de los recursos compositivos, manejados desde la voz sin acompañamiento (*a capella*) configura el mensaje religioso. La semántica que trasciende estos discursos está explicada desde el lenguaje musical como instrumento de comunicación y lo que representó en el contexto de la iglesia durante su historia. Los dos configuran el estado semántico del discurso musical en la obra de Lauridsen en tanto cada uno de estos discursos musicales representa en el contexto mismo del mundo y de la espiritualidad una semántica de la comunicación de los sentimientos espirituales desde la perspectiva religiosa del lenguaje musical.

2.2.2.1 CANTO GREGORIANO

La referencia a la música gregoriana ha sido una práctica usada durante siglos por diferentes compositores desde el siglo XI. El canto gregoriano tiene su origen en los cantos litúrgicos usados por los judíos. Los salmos y la torá eran leídos en la sinagoga dando una entonación particular al texto proclamado, con el fin de hacer más clara la transmisión del mensaje en los libros sagrados (Alcalde, 2009).

La comunidad cristiana nació en este contexto. Los himnos y rezos de los salmos eran frecuentes y a la manera de la liturgia judía. Las melodías se usaban también para la transmisión de los himnos cristianos, los evangelios, los mensajes y oraciones expresadas por la comunidad.

Para el siglo IV la adaptación musical de los textos cristianos ayudó a la transmisión del mensaje cristiano y a la evangelización de diferentes territorios por medio de la música, utilizando melodías y formas musicales de los pueblos galos, sajones, y godos.

En el siglo VI se recopilaron los himnos y oraciones que eran interpretadas en la iglesia. Tal labor se le atribuye al papa Gregorio I Magno, quien no solo recopila los himnos y textos sagrados cantados, sino que organiza los servicios litúrgicos y crea la *Schola Cantorum* para la enseñanza e interpretación de los diferentes himnos en la liturgia, que serían interpretados en un nuevo lenguaje musical denominado canto *llano*, una mezcla entre los antiguos estilos melódicos galos y romanos, y que luego recibiría erróneamente el nombre de *Canto Gregoriano* en honor al Papa Gregorio I.

Entre el siglo VIII y XI todos los himnos fueron codificados en el *tetragrama*. Se contaba con signos de entonación y ritmo llamados *Neumas* y con una sofisticada

forma de interpretación a partir del uso de escalas modales que se basaban en los antiguos modos griegos. (Domínguez, 2013).

El canto gregoriano siempre ha estado presente en la iglesia, numerosos compositores han hecho referencia a estas melodías. Cuando se hace referencia a la estructura melódica, a los textos utilizados, la mayoría de ellos en latín y a la forma estructural de la música se considera *musical* y cuando lo hace por medio de la contextualización, es decir, de la temática religiosa que manejaban dichas composiciones se considera *contextual*. (Domínguez, 2013).

Ya en el desarrollo de la polifonía por medio de la técnica contrapuntística se encuentran a compositores como Tomás Luis de Victoria y Palestrina quienes usan referencias directas al canto gregoriano para el desarrollo de sus obras musicales. Estas referencias “heredaban” a la composición polifónica su texto, el Modo en el que debía escribirse, los motivos melódicos, y su contenido religioso, emparentado de forma total con las creencias representativas de la iglesia católica para la cual fueron escritas dichas composiciones. En los siguientes ejemplos se refleja como Tomás Luis de Victoria en su obra *Ave María* y Giovanni Pierluigi da Palestrina en su obra *Veni Creator* toman referentes directos del canto gregoriano en la elaboración polifónica de sus composiciones.

Ejemplo 25 Cita melodía gregoriana Ave María en la obra de Victoria

Cantus. **A** - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na: Do - mi - nus te -

Altus. gra - ti - a ple - na, gra - ti - a ple - na: Do - mi - nus te

Tenor. gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

Bassus. gra - ti - a ple - na

(Project Petrucci LLC, 2006 de la obra *Ave María* de Tomás Luis de Victoria, pág. 1. Comp. Del 1 al 5 con intro melodía gregoriana) *La introducción (en rojo) hace parte del tema inicial de la melodía gregoriana de la oración Ave maría.*

Ejemplo 26 Melodía gregoriana Ave María

1. **A** - ve Ma - ri - a, * grá - ti - a pléna, Dóminus técum,

(Benedictines Of Solesmes, 1961, de la melodía gregoriana *Ave María*, pág. 1861) *(En rojo), tema de la melodía gregoriana usada como referencia por Tomás Luis de Victoria (1548-1611)*

Ejemplo 27 Cita Himno Veni Creator Spiritus en la obra de Palestrina

Veni creator Spiritus In Festo Pentecostes.

Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus,

Cantus. Men - tes tu - o - rum vi - si -

Altus. Men - tes tu - o - rum vi -

Tenor. Men -

Bassus.

(Project Petrucci LLC, 2006. De la obra *Veni Creator Spiritus*, de Giovanni Pierluigi da Palestrina, pág 1, comp. Del 1 al 4 con introducción de melodía gregoriana) (En Rojo) Cita tomada del himno gregoriano "Veni Creator", usada por Palestrina (1525-1594)

Ejemplo 28 Himno Veni Creator Spíritus

Hymn. 8.
V Eni Cre-á-tor Spí-ri-tus, Méntes tu-órum ví-si-ta :

(Benedictines Of Solesmes, 1961, melodía gregoriana *Veni Creator*, pág. 885)
(En rojo) Tema inicial del himno gregoriano *Veni Creator*, tomado del *Liber Usualis*.

Esta forma de composición, en la que usan elementos provenientes de la música gregoriana fue práctica extendida desde el siglo XI hasta el XVII y tenía como objetivo relacionar las composiciones religiosas con el lenguaje musical aceptado por la iglesia católica.

Con la aparición en el siglo XVIII del coral religioso, el oratorio, el desarrollo de la música instrumental, la aparición de la música vocal erudita expresada en las variadas composiciones de pasiones, cantatas y óperas aparece un nuevo sistema musical, la tonalidad, que desplaza a la modalidad como sistema musical y con ella las composiciones en las que era expresada, al considerarse una tradición arcaica, proveniente de la sujeción al estilo musical antiguo de la iglesia católica. Sin embargo en el siglo XX se encuentran muchas obras religiosas que evocan el lenguaje gregoriano como sustrato del material espiritual que se desea exponer en las composiciones.

Lauridsen usa un referente musical gregoriano en su obra *“Ubi Caritas”* (2000). El tema del himno gregoriano entra a jugar parte importante de la composición al ser utilizado para hilar y unificar diferentes momentos de la obra, en la cual el mismo compositor busca emparentar lo antiguo con lo contemporáneo, a la manera de un *Collage*, técnica contemporánea extendida desde finales del siglo XIX y que se usa hasta nuestros días, donde se mezclan diferentes tipos de discursos en una sola obra).


Ejemplo 29. Antífona Ubi Caritas

Ant. 6
U -bi cá-ri-tas et amor, Dé-us ibi est. V. Congregá-
 vit nos in ún-um Chrísti amor. V. Exsultémus, et in ipso
 jucundémur. V. Time-ámus, et amémus Dé-um vívum.
 V. Et ex córde di-ligámus nos sín-cé-ro.

(Benedictines Of Solesmes, 1961, Extracto de la antífona gregoriana *“Ubi Caritas”*, pág. 675) utilizada en la celebración del jueves santo en la que se inspiró Lauridsen.

Ejemplo 30. Cita de la antífona gregoriana *Ubi Caritas* en la obra de Lauridsen

Antiphon **Morten Lauridsen**

All Men: 

U - bi Ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est.

Con - gre - ga - vit no in u - num Chri - sti a - mor.

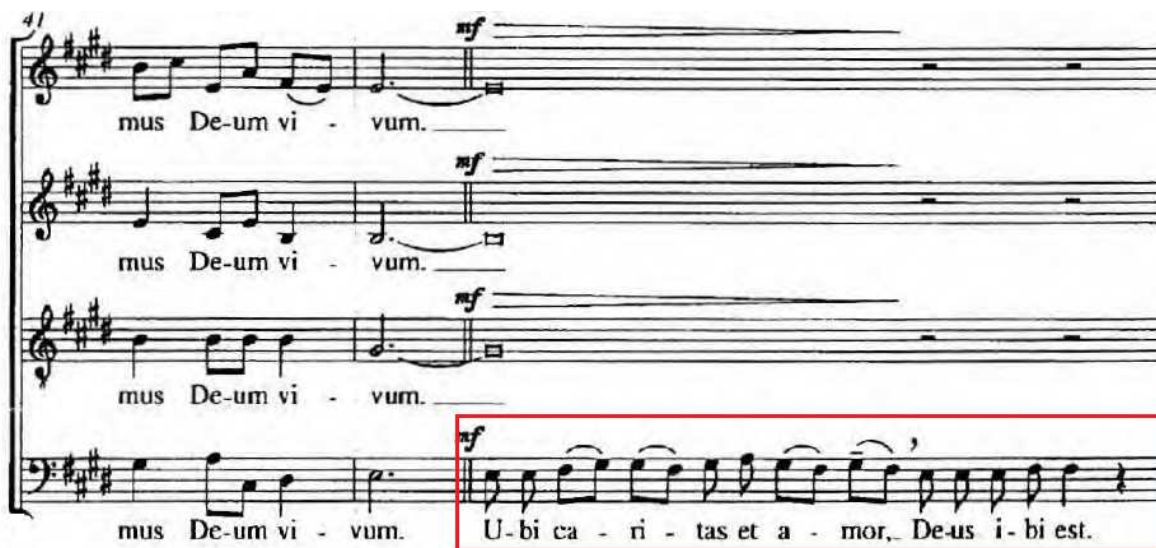
Ex - sul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum.

Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin - ce - ro.

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.1 antífona gregoriana en la introducción) Extracto de la antífona gregoriana usada por Lauridsen en su composición, escrita medio tono debajo del himno original

Ejemplo 31. Presentación del tema antifonal en la voz del bajo en “*Ubi Caritas*” (2000)



41 *mf* mus De - um vi - vum.

mf mus De - um vi - vum.

mf mus De - um vi - vum.

mf U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi est.

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.8 comp. del 41 al 43)

Ejemplo 32. *Presentación del tema en la voz del tenor en “Ubi Caritas” (2000)*

♩ Più mosso, joyfully
f (♩ = ca. 80)

us. A - - men, A - men,
 us. A - - men, A - men,
 A - - men, A - men, A - - men, A -
 us. A - - men, A - men,

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.13 comp. 77 al 80) (En Rojo) Melodía variada del tema principal cantada en la voz de tenor de la antífona sobre la palabra *amén*

Ejemplo 33. *Presentación del tema en la voz de soprano, tenor y bajo en “Ubi Caritas” (2000)*

A - men, A - men.
 A - men, A - men.
 men, A - men, men, A - men, A - men.
 A - men, A - men.

84

A-men. A - men, A - - - - - men, A - men, -

men, A - men, A - men, A - -

men, A - men, A - men, A - -

men, A - men, A - men, A - -

molto rit. [K] *Tempo primo* *molto rit.*

87

A - - - - - men, A - men, A - men. niente

- - - - - men, A - men, A - men. niente

- men. U-bi ca-ri-tas et a-mor. De-us i-bi est. A-men. niente

A - - - - - men, A - men, A - men. niente

(Lauridsen, 2000, tomado de la obra *Ubi Caritas*, pág.14 comp. del 81 al 91) Presentación del motivo melódico y variación en las voces de tenor, bajo y soprano

En esta obra Lauridsen une en un lenguaje dos sistemas con los que representa la espiritualidad en su obra musical; el sistema modal representado por canto gregoriano, y el sistema tonal representado por la forma coral. Tal relación configura el estado semántico de la referencia musical que en su totalidad representa el discurso del lenguaje religioso y lo que significa en un contexto determinado por el lenguaje musical y el texto que acompaña.

2.2.2.2 TEXTURA CORAL

El coral históricamente hace referencia ensambles vocales que interpretaban la música religiosa en las catedrales y que descienden de las antiguas *Schola Cantorum*. Con el paso de los siglos se denominó *Corales* a grupos de obras usadas en los servicios litúrgicos. (Domínguez, 2013). Desde la *Reforma* fue usado para los servicios litúrgicos del pueblo. Uno de los principales gestores del coral fue Martín Lutero, quien adoptó dicha forma compositiva en contraposición a la música de la Iglesia Católica. (Zamacois, 1997)

Entre el siglo XVI y XVII compositores como Johannes Eccard, Hans Leo Hassler, Michael Praetorius, Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein, Matthias Weckmann, Dietrich Buxtehude, Johann Wolfgang Franck, Johann Joseph Fux, Nicolaus Bruhns, Reinhard Keiser desarrollarán la forma *Coral* que para entonces ya se contempla como una forma musical para el servicio religioso expuesto en misas, motetes, cantatas entre otros, basados en los himnos e indicaciones prescritas por Lutero para los servicios religiosos. Este sería el ocaso del lenguaje modal, y el transcurso hacia el lenguaje eminentemente tonal.

Uno de los grandes compositores en la forma coral fue J.S. Bach, quien utilizó diversos recursos melódicos en pro del aprendizaje y la interpretación de los textos bíblicos. Sin embargo, muchos de estos corales estaban inspirados en melodías gregorianas y cantos de la época (Zamacois, 1997)

Según Zamacois las características básicas del *Coral Bachiano* son:

- El coral está concebido dentro de las antiguas modalidades.
- La armonización de corales es contrapuntística, pero también conserva una textura homofónica.

- Es exclusivamente vocal, a *partes reales*
- Ritmo articulado a las sílabas del texto religioso
- Armonía básica con algunas alteraciones manejadas como notas de paso, adornos, retardos o bordaduras.
- Cadencias al final de frase que pueden terminar en dominante, o en acorde mayor en tonalidad menor.
- Modulaciones lógicas y naturales.
- Muchos de ellos están escritos en Alemán y transmiten los mensajes religiosos en esa lengua.
- Pocos cambios de acordes. (Zamacois, 1997)

En los siguientes ejemplos se presentan los corales número 13 y 33 del *Choralgesänge*. Su estructura es homofónica. Presenta cadencias auténticas y rotas. Cada final de frase es señalado con un calderón. Las modulaciones pasajeras se dan por medio de la resolución de séptimas disminuidas y dominantes. Los acordes obedecen son sencillo y obedecen a las funciones de tónica, subdominante y dominante, el ritmo armónico se conserva estable, sin muchos cambios de acordes para permitir la comprensión de los textos. El ritmo en las melodías se ajusta al texto en alemán, y está escrito para ser cantado a partes reales.

Ejemplo 34. Choral 13: "Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

13. Allein Gott in der Höh' sei Ehr'

(Cant. 104. Du Hirte Israel. höre. B. A. 23, 116.)

Nic. Decius 1526
Val. Schumannsches G. B. 1339

Der Herr ist mein ge - treu - er Hirt, dem ich mich ganz ver - trau - e;
Zur Weid' er mich, sein Schäflein, führt, auf schö - ner, grü - ner Au - - e;

zum fri - schen Was - ser leit' er mich, mein' Seel' zu la - ben
Taille

kräf - tig - - lich durch's sel' - ge Wort der Gna - - den.
(3 Str.)

Cornelius Becker 1602

In der Ausgabe der
Choräle vom J. 1755
steht der Schluss un -
ter N^o 125 so:

(Project Petrucci LLC, 2006) *Choral 13 del Choral-gésange*, compuesto por J.S. Bach (1685-1750)

Ejemplo 35. Choral 33: "Christ, der du bist de helle Tag".

33. Christ, der du bist der helle Tag (B. A. 39, Nº 21) G. B. der Böhm. Brüder 1566
Christe, qui lux es et dies

Christ, der du bist der hel - le Tag, vor dir die Nacht nicht
blei - ben mag; du leuch - test uns vom Va - ter her und
bist des Lich - tes Pre - di - ger, und bist des Lich - tes Pre - di - ger. (7 Str.)

(Project Petrucci LLC, 2006) *Choral 33 del choral-gésange*, compuesto por J.S. Bach (1685-1750)

Lauridsen usa esta estructura homofónica e imitativa del coral porque permite desarrollar una lógica práctica del manejo de las voces. Las funciones y cadencias son similares a las del *coral bachiano*, y su ritmo armónico permite dicha relación consonante entre las voces.

Las modulaciones utilizadas son lógicas desde el lenguaje tonal. La característica contemporánea vista en las tres obras de Lauridsen evaluadas en este trabajo es

el uso de notas agregadas, que Bach trataba por medio de retardos, notas de paso y bordaduras, respetando las categorías estilísticas de su época que obligaban al uso mínimo de dichos recursos. Sin embargo, en los corales de Bach expuestos en los ejemplos anteriores se referencian episodios armónicos creados por la tensión de acordes de séptima y quinta que cumplen la función de dominantes.

En las obras de Lauridsen los acordes con notas agregadas permiten el aumento de tensión, según las funciones que tengan dichos acordes en el orden de la cadencia.

La obra "*O Magnum Mysterium*" (1994) es un ejemplo del uso de la textura coral a la manera de Bach. En esta obra Lauridsen usa recursos como cadencias rotas, plagales y auténticas, el ritmo armónico es estable sin uso extremo de acordes, la cadencia termina en un acorde de dominante señalado por un calderón en el compás 18 la textura homofónica usada en gran parte de la obra es un indicio del equilibrio melódico y armónico que permite un gran balance de las voces entre sí.

Ejemplo 36. Textura coral en "O Magnum Mysterium" (1994)

Soprano
pp O magnum mys-te - rium, O mag-num mys-te - rium,

Contralto
pp O magnum mys-te - rium, O mag-num mys-te - rium, et ad-mi-

Tenor
pp O magnum mys-te - rium, O mag - num mys-te - rium,

Bass
pp O magnum mys-te - rium, O mag - num mys-te - rium,

9 *p* sa - cra - men - tum, et ad-mi - ra - - bi - le, et ad - - mi -
mp

mp ra - bi - le sa - cra - men - tum, et ad-mi - ra - - bi - le, et ad - - mi -
mp

p sa - cra - men - tum, et ad-mi - ra - - bi - le, et ad - - mi -
mp

p sa - cra - men - tum, et ad-mi - ra - - bi - le, et ad - - mi -

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra "O Magnum Mysterium", pág.1 comp. del 1 al 15) Ejemplo de textura homofónica y ritmo armónico estable.

Ejemplo 37. Cadencia finalizada en acorde de dominante

16 rit. a tempo

ra-bi-le sa - cra-men-tum,

ra-bi-le sa - cra-men-tum,

ra-bi-le sa - cra-men-tum,

ra-bi-le sa - cra-men-tum,

(Lauridsen, 1994, Tomado de la obra "O Magnum Mysterium", pág.1 comp. del 16 a18) (En azul) Cadencia finalizada en un acorde de dominante, precedida por una cadencia rota.

La textura coral estrictamente representada en este trabajo por medio del estilo de Bach también representa un discurso religioso, por el uso que le fue dado a este tipo de composición musical. El coral era usado para el servicio religioso, no era para voces solistas, su objetivo era que el pueblo hiciese parte de la dimensión espiritual. El coral formaba en la experiencia religiosa luterana y el *cantar juntos* congregaba a la comunidad entorno a la música hecha para Dios y expresada en esta textura. Su estructura simple y su interpretación *A Capella* fueron imitadas por muchos músicos en diferentes obras musicales religiosas. Es otro elemento semántico que representa en un contexto determinado, en este caso, social musical, una referencia al estado religioso de la música interpretada en las capillas, iglesias y catedrales desde el siglo XVI en adelante.

Los dos campos musicales, canto gregoriano y coral religioso fueron parte de un proceso evolutivo que dio lugar al desarrollo de la música occidental religiosa y laica. Gracias al desarrollo del canto gregoriano como técnica se generó la polifonía. La necesidad de volver a los textos espirituales y a la participación de la sociedad en la vida religiosa protestante se estructuró una forma austera, pero no menos bella, en el coral, que establecería el sistema tonal en el lenguaje musical.

Dicha evolución, desde el canto gregoriano hasta el coral, generó dos sistemas musicales; la modalidad y la tonalidad. Este desarrollo se produjo en un contexto eminentemente religioso y cristiano de Occidente.

El uso del lenguaje musical en la religión y su reevaluación han permitido que las prácticas del canto gregoriano y de la composición del coral sean conocidas como discursos en los que se expresa la experiencia espiritual de una sociedad por medio de la música, que conduce la comunicación de un mensaje espiritual en un contexto que es la iglesia. El uso de estas referencias en la obra coral de Lauridsen justifica su unicidad al lenguaje espiritual de occidente y que da carácter semántico religioso y espiritual a las tres obras evaluadas en este trabajo “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000).

2.2.3 ESTRUCTURA MUSICAL

No se puede considerar que un tono, un motivo, una frase o una secuencia armónica signifiquen algo para el que lo escucha. Desde el lenguaje musical estas estructuras tienen un significado funcional según el sistema en el que estén inmersos. Sin embargo el carácter semántico de diversas obras musicales puede sustentarse en uno de sus elementos: la estructura.

La estructura musical es un elemento que da características semánticas a la obra en cuanto permite el desarrollo del lenguaje musical en el tiempo y lo configura formalmente. (Vierge, 2000). La función de la estructura musical es reunir todos los elementos, rítmicos, melódicos, armónicos y texturales que unidos enlazan una parte importante del discurso musical y lo ubican en relación con las lógicas musicales y estéticas concebidas en un tiempo, contexto y época determinada.

La estructura musical es el objeto de estudio analítico en una composición de base tonal. Desde el análisis formal se pueden hallar las relaciones entre las configuraciones melódicas, la funcionalidad armónica, las secciones temáticas y la forma en la que es compuesta una pieza musical.

En el caso de las obras "*O Magnum Mysterium*" (1994) y "*O Nata Lux*" (1997) y "*Ubi Caritas*" (2000) se aplicó un análisis formal que ubicó a las obras, por sus características estructurales en un sistema tonal. Melódica y armónicamente obedecen a un sistema regido por la funcionalidad dentro de la tonalidad, su textura coral ubica a las obras dentro de una estética utilizada en el desarrollo del sistema tonal. Sin embargo las características de los acordes utilizados en las obras mostraban notas agregadas de segunda y cuarta lo que daba características contemporáneas a la obra.

También se aplicó un análisis motivico y fraseológico (ver página...) que a través de la melodía permitiera hallar elementos de estructuras referenciales en la obra. Por medio del análisis fraseológico se determina que en las tres piezas musicales religiosas de Lauridsen existen elementos que hacen referencia a la estética de la música gregoriana. Tal análisis general sugiere que el compositor usa en la estructura de las tres obras musicales religiosas diferentes elementos encontrados en dos formas musicales establecidas: la melodía gregoriana, dependiente del sistema modal, y el coral al estilo de Bach, dependiente del sistema tonal.

En las tres obras religiosas de Lauridsen el manejo de estos elementos estructura su discurso musical, dando valor semántico religioso al mismo. Las dos prácticas musicales, el canto gregoriano y el coral han hecho parte del contexto religioso de Occidente durante siglos. La forma de composición a la manera del coral o de la melodía gregoriana ya simboliza desde la estructura musical una conexión con el discurso musical religioso, y su aplicación en las obras obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) fortalece los caracteres semánticos y comunicativos de los discursos religiosos y espirituales inmersos en las tres composiciones.

2.2.4 IDIOMA

La tradición del canto gregoriano estructura el mensaje. Las obras vocales corales con texto en latín siempre se refieren a un tipo de contenidos o semánticas relacionados con el tema religioso, el cual tiene muchas vertientes. (Skriagina, Tutoría Monografía, 2015)

La lengua en la que fueron escritas las obras obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) es el *Latín*. El uso de esta lengua en los servicios religiosos, litúrgicos y civiles es atribuido a la iglesia católica, que durante diez y ocho siglos cultivó la práctica y evolución del latín, siendo esta la lengua oficial de la iglesia, desde su aprobación por parte del emperador Constantino el grande hacia el año 313 (Domínguez, 2013).

La lengua latina era el idioma del imperio romano. Todos los pueblos sujetos bajo su dominio hablaban este idioma, y los edictos públicos se escribían en él. La comunidad *Paleo-cristiana* nacida en Palestina, región controlada por el imperio conocía este idioma. La expansión de este movimiento religioso se debe en parte

a la adopción del idioma del imperio como lengua oficial y a la traducción de textos originalmente escritos en hebreo al latín y al griego. (Domínguez, 2013) La comunidad cristiana se asentó en Roma hacia el año 60 D.C. y sus adeptos conformaron una de las fuerzas religiosas más importantes en el Imperio, tanto que para el año 313, fecha en que se aprobó el movimiento cristiano como religión oficial del imperio, tres cuartas partes de la población eran cristianas. Al ser la religión oficial aceptaron muchas de las costumbres de las antiguas religiones imperiales incluyendo la lengua latina, que desde entonces fue usada para los servicios religiosos, culturales, civiles y sociales de la iglesia católica en Occidente, al igual que para todos sus escritos. (Domínguez, 2013)

A partir del siglo VII, el papa Gregorio I recopiló los himnos escritos durante siglos en la iglesia, y los codificó en dos libros denominados el *Gradual* utilizado para las misas votivas y fiestas especiales, y el *Antifonario* que contenía los himnos, oraciones y antifonas del ordinario de la misa y del oficio de las horas. (Domínguez, 2013). Estos himnos, misas, antifonas y oraciones serían acompañados por una práctica musical eminentemente vocal, que descendía de los antiguos cantos sinagogaes, y en su forma de los cantos de las regiones galesas y romanas del imperio, conocido como *canto llano*. Esta práctica musical pasaría a la historia con el nombre de canto gregoriano, en honor al papa Gregorio I, y su práctica directa y continua, al menos en la iglesia romana, duró hasta la primera mitad del siglo XX.

A pesar que hacia el siglo XV la práctica del canto gregoriano fue disminuyendo en el contexto social general, los textos de las oraciones en latín, y algunas en griego como el *Kyrie* fueron usados constantemente en la música religiosa y popular de la sociedad, incluso en las nacientes iglesias protestantes después de la reforma.

Compositores clásicos como Mozart escribieron obras utilizando el latín en sus composiciones religiosas algunas a petición de la iglesia como su famoso motete *Ave verum KV 618*, su *Misa de Coronación KV 317* y otras como su *Requiem en Re menor KV 626* compuesto para su muerte, dando paso a una influencia en las siguientes generaciones de composiciones religiosas, donde se utilizaban los textos espirituales en lengua latina, que construirían un discurso espiritual y religioso que estaba inmerso en las creencias religiosas y teológicas de la iglesia, , aunque no precisamente auspiciadas por esta. Berlioz compone el “*Te Deum*” usando el texto originalmente escrito en latín en el siglo XII. Mahler por ejemplo en su *Sinfonía 8 “De los Mil”* utiliza el texto del himno “*Veni Creator Spiritus*” en la primera gran parte de su sinfonía.

Los compositores barrocos, clásicos y románticos no utilizan las prácticas musicales como el canto gregoriano para hacer referencia a un lenguaje religioso, sino que toman los textos escritos en latín para los servicios litúrgicos de la iglesia y a partir de ellos desarrollan diferentes composiciones como misas, himnos, oraciones, cantatas, sinfonías entre otros.

Muchas composiciones serían realizadas en este idioma, incluso después de que la misma iglesia cambiara en el concilio vaticano II su lengua original por la lengua vernácula de cada región donde se encontraba. En el siglo XX compositores como John Rutter, Arvo Part, y Lauridsen utilizarán en sus composiciones religiosas himnos escritos en lengua Latina. Lauridsen combina en las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) dos referentes, contextuales. El primer elemento toma como referencia al canto gregoriano por su musicalización de antiguos himnos y textos en latín.

La lengua *Latina* se convirtió entonces en un referente que evocaba primero una relación fuerte con la tradición cristiana de Occidente. Como segundo elemento, el

idioma latino es un símbolo de espiritualidad que evocaba la realidad a la que estas palabras pertenecieron en la historia de la iglesia y que da contenido semántico al uso del idioma dentro del contexto religioso en el que se utilizaban.

2.2.5 TEXTO

El uso de textos religiosos en idioma latino dentro de las composiciones vocales fue una práctica extendida usada durante siglos. La iglesia católica tenía a sus escribas los cuales transcribían al latín y recopilaban documentos, oraciones, himnos y antífonas que existían desde el principio del movimiento cristiano. El uso estricto de los mismos para la música se da oficialmente desde el siglo VII y la musicalización de los textos dependía de su contenido teológico o espiritual.

A cada uno de estos himnos se le asignaba un *Modo* en el cual debía ser interpretado, logrando así mayor comunicación del contenido espiritual de los textos. (Benedictines Of Solesmes, 1961), con el desarrollo del lenguaje musical los textos religiosos fueron musicalizados según las diferentes necesidades de la época.

En el renacimiento y barroco su musicalización dependía de la facilidad con la que la sociedad pudiera interpretar vocalmente las obras o entender el contenido discursivo de los himnos litúrgicos, apoyados en la forma de la estructura musical. En el clasicismo y posteriormente en el romanticismo se da un vuelco a esta concepción, puesto que se buscó comunicar a partir de los elementos del lenguaje musical, de la armonización, la instrumentación u orquestación expresar de la manera más orgánica los sentimientos que las palabras de los textos en latín querían expresar.

Lauridsen toma el texto del responsorio número cuatro de del oficio de maitines de la Natividad del Señor denominado “*O Magnum Mysterium*”. Sobre este texto Lauridsen compone su obra “*O Magnum Mysterium*” (1994) en Re Mayor. Otros compositores como Byrd, Palestrina y Victoria, en el renacimiento, y Busto y Carrillo en el siglo XX han compuesto obras vocales sobre texto.

El responsorio refiere el misterio del nacimiento de Cristo:

“O magnum mysterium,

¡Oh gran misterio,

et admirabile sacramentum,

y maravilloso sacramento,

ut animalia viderent Dominum natum,

que los animales deben ver al recién nacido Señor,

jacentem in praesepio!

acostado en un pesebre!

Beata Virgo, cujus viscera

Bienaventurada la Virgen, cuyo vientre

meruerunt portare

fue digno de llevar

Dominum Christum.

a Cristo el Señor.

Alleluia.

Aleluya.” (Fibris, 2012)

Para su obra “*O Nata Lux*” (1997), que hace parte de la cantata religiosa *Lux Aeterna* (1997) Lauridsen toma el himno de vísperas de la fiesta de la transfiguración denominado “*O Nata Lux*”, que también hace parte del himno de vísperas del oficio de difuntos. Thomas Tallis y Guy Forbes tienen versiones musicales de este himno. El himno hace alusión al texto de primer capítulo del

evangelio de San Juan, y evoca el sentimiento humano de súplica para que Cristo, por su misericordia haga a la humanidad parte de su cuerpo sagrado.

“O nata lux de lumine,

Oh luz nacida de la luz,

Jesu redemptor saeculi,

Jesús redentor de los siglos

dignare clemens supplicum

misericordiosamente considera dignas

laudes preces que sumere.

y acepta las alabanzas y oraciones de tus suplicantes.

Qui carne quondam contegi

Tú que una vez te dignaste a revestirte de carne

dignatus es pro perditis.

por el bien de los perdidos

Nos membra confer effici,

concédenos ser miembros

tui beati corporis.

de tu sagrado cuerpo “(Sil, 2013)

La antífona “*Ubi Caritas*” hace referencia a los textos sobre el amor y la fraternidad de las cartas de San Juan, la primera carta de San Pablo a los Corintios y al evangelio de San Juan. Habla sobre el mandamiento del amor y como la comunidad debe compenetrarse en un mismo cuerpo que es la iglesia. Compositores como Duruflé utilizaron este texto en sus composiciones. Lauridsen usa este texto en su composición “*Ubi Caritas*” (2000)

Ubi Caritas et amor, Deus ibi est

Donde hay caridad y amor, allí está Dios

Congregavit nos in unum Christi amor.

El amor de Cristo nos ha congregado y unido.

Exultemus, et in ipso jucundemur.

Alegrémonos y deleitémonos en El.

Timeamus et amemus Deum vivum et ex corde diligamus nos sincero

Temamos y amemos al Dios vivo. Con sincero corazón amémonos unos a otros.

Ubi caritas et amor, Deus ibi est

Donde hay caridad y amor, allí está Dios

Simul ergo cum in unum congregamur:

Estando congregados y unidos,

Ne nos mente dividamur caveamus

Cuidémonos de estar desunidos en espíritu

Cessent jurgia maligna, cessent lites,.

Cesen las malignas rencillas, cesen los disgustos.

Et in medio nostri sit Christus Deus

Y Cristo nuestro Dios reine entre nosotros. (Novum, 2002)

La traducción de estos textos permite la comprensión del mensaje espiritual y teológico que define algunos de los criterios esenciales de la iglesia. Sin embargo en esta época son muy pocas las entidades y personas que hacen un uso práctico del latín y que pueden entender desde su lenguaje el verdadero significado del texto. La propiedad semántica de estos textos en el contexto social está dado por la lengua en la que fueron escritos.

Al usar el latín, que durante siglos fue el idioma principal de la iglesia es posible comunicar por medio de la representación semántica del uso de la lengua que estos textos hacen parte de una tradición espiritual y religiosa muy fuerte en Occidente. Cuando se relacionan estos textos a las composiciones musicales heredan ese carácter semántico a la obra musical que sirve como vehículo de comunicación del mensaje espiritual que contiene la composición, como sucede en el caso de las tres composiciones de Lauridsen analizadas en el presente trabajo.

Explicado de otra manera, la lengua latina y los textos escritos en este idioma tienen una carga semántica importante, porque representan un legado cultural que pertenece a la iglesia, y que remite a sus concepciones religiosas.

La música, que como lenguaje articula otros elementos para representar diferentes discursos en contextos determinados, adopta textos religiosos en latín y usa una forma compositiva que comunica de forma más clara el mensaje religioso. Esta relación queda inmersa en la sociedad y da al discurso musical religioso concepción semántica determinada por el contexto en el que se desarrolla.

Capítulo III

Memorias de la investigación: Análisis del proceso y resultados.

3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROCESO

El trabajo de investigación tiene como objetivo aportar el análisis que define el proceso cómo se construye el discurso musical en las tres obras corales religiosas de Morten Lauridsen. Por tal motivo, se abordaron los elementos musicales y contextuales que daban valor semántico a las obras y que por tanto, estructuraban el discurso del compositor.

Se aplicó la investigación cualitativa para estudiar el contexto en los que están inmersos los elementos que componen la obra, y que representan para una comunidad implícita en dicha realidad. (Rodríguez, Gil Flores, & García Jimenez, 1996), desde un enfoque analítico descriptivo, que permitiera la observación de las relaciones entre lo musical y lo contextual, dando fundamento conceptual al fenómeno discursivo (Meyer & Van Dalen, 2006).

Para describir y analizar dichos elementos que estructuran el discurso se organizó la investigación en cuatro fases:

- Definición de los conceptos que involucra el análisis del discurso musical.
- Selección de las obras corales para ejecutar el análisis del discurso musical.
- Definición de los criterios musicales y semánticos para el análisis del discurso.
- Análisis de los elementos musicales y semánticos que estructuran el discurso musical.

3.1.1 Definición de los conceptos que involucra el análisis del discurso musical.

El componente teórico de la investigación se estructura en cuatro conceptos centrales, que determinan los procesos a analizar y que fueron relacionados con la obra de Lauridsen:

- **Discurso**, entendido como proceso lingüístico mediante el cual se plasma, por medio del lenguaje, las experiencias de una comunidad y que significan para esta dentro de un contexto determinado. Dicho proceso es articulado por el sujeto, que usa, modifica y enriquece al lenguaje, y por la sociedad o comunidad a la cual le es dirigido el discurso, y que conoce el mismo lenguaje en el que está configurado el mensaje. (Benveniste, 1971). Los discursos en el campo artístico, como en el caso de la composición religiosa de Lauridsen, están compuestos por diferentes elementos que dan valor discursivo a la obra musical por el contenido semántico que articula la comunicación del mensaje y su comprensión en el contexto en el que son expuestos. El uso del lenguaje común, en este caso el lenguaje musical, permite que el discurso puede ser aceptado, comprendido, reevaluado o recreado, convirtiéndose, para sujeto y comunidad, en una expresión de su realidad, con elementos representativos para la sociedad en su contexto.
- **Análisis del discurso**, definido como una herramienta que permite determinar los elementos que componen al discurso, los instrumentos que permiten la comprensión del mensaje en el contexto y su incidencia en la sociedad. (Manzano, 2005). En el caso de Lauridsen, todos los elementos que componen la obra coral religiosa investigada en el presente trabajo como el texto, el idioma y el contexto en el que se enmarca la obra, tanto a nivel musical como social tienen valor discursivo, y por tanto, son susceptibles de ser analizados a partir del estudio del lenguaje. La música

es un lenguaje porque está determinada por leyes y sistemas que configuran sus relaciones comunicativas en contexto. Los elementos sustentan el valor discursivo de la obra porque están inmersos en las lógicas tanto del lenguaje musical como del contexto histórico. La relación entre lenguaje y contexto genera los instrumentos comunicativos que relacionan a los sujetos inmersos en el proceso comunicativo. El análisis permite definir las categorías que están inmersas en el proceso, por medio del estudio del lenguaje en el que está configurado el discurso y el contexto en el que se comunica.

- **Análisis musical**, que es el proceso mediante el cual se estudian los elementos que configuran una obra musical, desde la forma, armonía, melodía y que estructuran el discurso, por medio del lenguaje musical. (González, 2012). Los elementos musicales que estructuran el discurso en una composición se encuentran inmersos en desarrollos estéticos y estilísticos de una época en particular. La determinación de la forma por medio del análisis musical depende del conocimiento de los fenómenos que generaron la evolución de la música en el tiempo. El estudio del análisis musical en la obra de Lauridsen permite descubrir desde el lenguaje musical, la estética en la que el compositor plasma su discurso y da estructura al mismo utilizando los elementos que responden a las reglas y normas establecidas para la expresión de los conceptos dentro de un sistema perteneciente al lenguaje musical, en este caso, la neotonalidad.
- **Discurso musical**, definido como el proceso en el que está plasmado el lenguaje musical, a partir de diferentes lógicas, normas y leyes que le estructuran. Una obra musical contiene en su totalidad al discurso, y en la música este discurso está sustentado por la forma y el contexto del cual hace parte la obra, convirtiéndola en un medio de comunicación de

diferentes mensajes desde los sistemas que estructuran al lenguaje musical. El valor representativo, a diferencia del discurso lingüístico, no es determinado solo por el estudio de los sistemas que componen al discurso. En unión con la concepción del discurso lingüístico de Benveniste, el discurso está permeado de toda la situación contextual en la que está inmerso. (González, 2012). El discurso musical está inmerso en un contexto, y su valor semántico es elaborado por los diferentes elementos que componen a la obra y que en totalidad comunican y representan para una comunidad determinada, fin último del discurso. En el caso de las obras corales religiosas de Lauridsen, analizadas en este trabajo, cada una de las composiciones posee elementos musicales y contextuales que en diferentes periodos de la historia fueron usados en la elaboración tanto de discursos musicales como sociales. La referencia a la tradición es un punto importante en estas obras, pues les da legitimidad al estar sustentadas en prácticas y estéticas usadas a través de los siglos y que en diferentes momentos de la historia incidieron en la sociedad.

3.1.2 Selección de las obras corales para ejecutar el análisis del discurso musical

Para la investigación sobre el discurso musical en la obra religiosa de Morten Lauridsen se eligió un repertorio que permitiera un análisis de los diferentes elementos discursivos

La elección de las obras se basa en tres criterios:

- Incidencia en la interpretación del repertorio coral religioso de Morten Lauridsen

- Conocimiento musical de las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) dentro del repertorio general religioso de Lauridsen.
- Revisión de elementos temáticos, contextuales y musicales similares entre las tres obras.

Al realizar la investigación en las tres obras corales de Lauridsen se determinaron diferentes elementos cualitativos, que estaban inmersos en dos aspectos que configuran globalmente el discurso:

Aspecto musical.

- Uso del sistema neotonal.
- Funcionalidad tradicional, cadencias sobre los grados de tónica, subdominante y dominante.
- Modulaciones pasajeras a la manera tradicional, sobre dominante o sexto grado.
- Continuo uso de notas agregadas de segunda y cuarta en los acordes que componían la estructura armónica en las obras. Referencia al sistema neotonal.
- Textura homofónica e imitativa.
- Textura coral utilizada en las tres obras religiosas.
- Variación motívica en la construcción temática.

- Uso de grados conjuntos e intervalos de cuarta y quinta justa en la estructura melódica.
- Diseños melódicos de las voces corales con referencia a las melodías gregorianas.

Aspecto Contextual

- Referencia al género religioso musical
- Tratamiento de la textura, a la manera del coral de Bach
- Estructura musical relacionada al sistema tonal
- Referencia importante a la estética de la música gregoriana.
- Uso del *Latín* como idioma predominante en sus obras religiosas.
- Textos elegidos de antiguos himnos religiosos como *Ubi Caritas*, *O Nata Lux*, *O Magnum Mysterium* usados para los servicios litúrgicos y religiosos.

3.1.3 Definición de los criterios musicales y semánticos para el análisis del discurso

Después de haber observado los elementos cualitativos que componían la obra, se determinó, desde el enfoque analítico descriptivo, realizar un procedimiento de análisis a los elementos musicales que componían las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), usando la técnica tradicional de análisis formal y el análisis motivico y fraseológico que definiría la estructura de la melodía en la obra. (Schoenberg, 1994) Para el análisis semántico

se usó el enfoque descriptivo e histórico que permitiera definir las características semánticas de cada una de las categorías.

Aspectos musicales

Las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), con cadencias tratadas a la manera tradicional, sobre las funciones de tónica, subdominante y dominante, que permiten la coherencia en la relación de las voces. Cabe tener en cuenta que las obras fueron escritas en el siglo XX, por lo cual las obras presentan algunos elementos que las relacionan con la tonalidad, pero con referencias también al uso de elementos contemporáneos.

En las tres obras el compositor usa acordes de triada con notas agregadas de segunda, acordes en inversión de sexta, sexta y cuarta en el tratamiento de sus cadencias. Su uso notorio de las notas agregadas de segunda y cuarta en diferentes acordes le dan el rasgo contemporáneo a la obra, generando ambientes armónicos y funcionales relacionados con la neotonalidad. (Skriagina, 2012).

Las modulaciones son de tipo tradicional en concordancia con la armonía tonal. En las tres obras se presentan modulaciones pasajeras a la dominante de la tonalidad original. La obra “*Ubi Caritas*” (2000), es la única de las tres que presenta modulación por secuencia de dominantes, y regresa a su tonalidad original, utilizando la subdominante, La Mayor, para el desarrollo de la cadencia final hacia Mi Mayor.

La relación de los intervalos de las melodías en las tres obras de Lauridsen tiene una funcionalidad vocal, que permite no rebasar intervalos más amplios de una cuarta o quinta dentro de la estructura. Esta forma de estructura responde a una estética coral que busca no el virtuosismo vocal, sino la practicidad en la interpretación de las obras religiosas por parte de los coros litúrgicos.

En las tres obras religiosas conserva una estructura melódica, respetando el acento prosódico de las frases escritas en las composiciones, favoreciéndolas con giros melódicos y armónicos. Este tratamiento facilita la comprensión y comunicación del texto en latín. *O Magnum Mysterium*” (1994), presenta frases relacionadas estructura tonal que depende más de la estabilidad rítmico armónica que de la libertad prosódica, como pasa en la imitación del lenguaje gregoriano. Utiliza recursos como el *Floreo* (Benedictenes Of Solesmes, 1961) para referenciar el lenguaje religioso.

Las melodías en la obra coral religiosa de Lauridsen evocan dos estilos de composición y los relacionan en sus composiciones; el coral, al presentar los motivos y su consecuente desarrollo lógico en la obra, y el estilo gregoriano, que resalta por medio de la melodía el contenido del texto religioso.

Para Zamacois y Schoenberg, la estructura motivica tiene identidad propia, es inteligiblemente pensada y permite a quien escucha recordar la obra musical de la que hace parte dicho motivo. A este motivo lleno de sentido se le conoce como “*fragmento fraseológico*” (González, 2012). La obra de Lauridsen presenta motivos melódicos que se relacionan con los motivos del canto gregoriano, por su interválica y su estructura rítmica, y a nivel tonal por su relación con las funciones armónicas y su consecuente desarrollo en la forma coral. Su lógica interpretativa, presenta indicaciones dinámicas, cambios de tempo, cadencias, acentuaciones y cesuras de respiración, referenciando el canto “*Ad Libitum*” (Benedictenes Of Solesmes, 1961) con el acento prosódico de los textos religiosos.

Utiliza la textura coral como elemento principal de sus obras. Las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994), “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), poseen esta estructura homofónica *A capella*, es decir “*sin acompañamiento y a partes siempre reales*” (Zamacois, 1997). Sus motivos son claros y en las melodías se

encuentran repeticiones de notas que resaltan el texto que acompañan. Lauridsen usa la variación motivica y el contraste para el desarrollo del discurso en la obra.

En consonancia con lo expresado sobre “*El Coral*” (Zamacois, 1997) el compositor usa las cadencias relacionandolas con los versículos, usa calderones para la finalización de frases, y en muchas ocasiones, las cadencias son de tipo plagal.

Usa modulaciones hacia la dominante o a la relativa, después de una cadencia rota. Dicha lógica pone la composición de las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000), en consonancia con el lenguaje tonal al encontrarse diversas modulaciones pasajeras hacia la dominante, sexto grado de la tonalidad o modulaciones pasajeras por dominantes, por ejemplo en el caso de “*Ubi Caritas*” (2000).

Aspectos semánticos

Lauridsen hace referencia al género musical religioso al utilizar en la articulación del discurso musical en las tres obras investigadas, referencias estructuras musicales y prácticas, como el coral y el canto gregoriano desde lo musical, y el uso del *Latín*, y textos religiosos en este idioma, desde lo contextual. Todos estos elementos configuran el género religioso, que se enmarca en una época y contextos establecidos, y su relación, en este caso con la iglesia y las creencias que esta representa. En relación con la obra musical, dan el sentido semántico a las composiciones de Lauridsen, que contienen elementos religiosos representativos en un contexto específico, como el uso del *Latín*, usado por el cristianismo desde sus inicios, el canto gregoriano establecido por la iglesia Católica desde el siglo VI, y el coral, establecido por el luteranismo, desde el siglo XV.

Un aspecto determinante en las tres composiciones de Lauridsen es su referencia directa a himnos y al estilo compositivo del canto gregoriano. Sus melodías no traspasan intervalos de quinta y cuarta, y el uso de grados conjuntos, que se encuentran en todo el desarrollo de sus obras religiosas. La estructura de sus melodías, y sus dinámicas imitan el canto “*Ad Libitum*” (Benedictines Of Solesmes, 1961) presente solo en las melodías de estilo gregoriano. Es particular su referencia directa en la obra “*Ubi Caritas*” (2000), a la antifona gregoriana de jueves santo que recibe el mismo nombre, escrita a mediados del siglo XII, con un tratamiento a la manera de *Collage* dando contemporaneidad a la obra. Las referencias a la estética del canto gregoriano, relaciona al discurso musical de Lauridsen con una época en la que la comunicación del lenguaje religioso era muy importante, y le conceden a estas composiciones su integridad semántica. La práctica de esta técnica creó una tradición de siglos y representa en la sociedad un baluarte artístico importante que relaciona todo lo que esté inmerso en esta estética con las concepciones y semánticas propias de un contexto social, donde la iglesia tuvo un papel importante.

La textura coral en las obras obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) es similar al coral *Bachiano*, en el manejo de textura homofónica, tipo de acordes, estructura melódica, cadencias y modulaciones. No solo es una técnica que permite el balance y el equilibrio armónico de las voces, también fue una tendencia que dio cuerpo al movimiento luterano por la sobriedad del estilo compositivo, y su practicidad en la interpretación y comunicación del mensaje religioso. (Zamacois, 1997) Tal relación ubica a las tres composiciones aquí analizadas en una posición muy representativa desde lo musical e histórico con el contexto religioso, y les aportan su rasgo semántico porque mantienen la tradición de comunicación del discurso religioso desde la estructura musical de las obras musicales y desde las temáticas a las que están ligadas.

La estructura musical es un elemento que da características semánticas a la obra en cuanto permite el desarrollo del lenguaje musical en el tiempo y lo configura formalmente. (Vierge, 2000).

A nivel estructural, las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) obedecen por sus características estructurales a un sistema tonal. Melódica y armónicamente obedecen a un sistema regido por la funcionalidad dentro de la tonalidad. Su textura es coral, con rasgos contemporáneos como el uso de acordes con notas agregadas.

En las tres obras religiosas el manejo de los elementos referenciales estructura el discurso musical, y dan valor semántico religioso al mismo por el uso de prácticas como el canto gregoriano y el coral que hacen parte de la tradición religiosa de Occidente. La forma de composición a la manera del coral o de la melodía gregoriana simboliza desde la estructura musical una conexión con el discurso musical religioso.

El idioma usado por Lauridsen en sus tres composiciones es el *Latín*. Este idioma fue usado por el cristianismo en Occidente desde sus inicios y representa su unicidad en el contexto social religioso que es la iglesia católica. Era usado para todos sus eventos de tipo religioso, civil y social, y desde el siglo IV fue el idioma legal de la iglesia hasta el siglo XX, cuando el idioma litúrgico pasó a ser el de cada pueblo donde se encontraba instaurada la iglesia. Sin embargo, sigue siendo el idioma por predilección para los servicios religiosos y civiles de la iglesia romana (Domínguez, 2013).

Las obras de Lauridsen reciben el valor semántico religioso al utilizar este idioma en los textos que acompañan las composiciones corales. Es completamente semántico pues su implicación en la historia sostuvo el evento religioso de gran

parte de Occidente durante diez y ocho siglos. Está en el quehacer colectivo y es reconocido, por su uso tradicional, relacionado con el evento religioso. Lauridsen y su composición, al igual que muchos músicos de renombre en la historia, entran en este tipo de relaciones semánticas desde el idioma por tradición.

Toma el texto del responsorio número cuatro de del oficio de maitines de la Natividad del Señor denominado “*O Magnum Mysterium*”. Para su obra “*O Nata Lux*” (1997), que hace parte de la cantata religiosa *Lux Aeterna* (1997). Lauridsen utiliza el himno de vísperas de la fiesta de la transfiguración denominado “*O Nata Lux*”, que también hace parte del himno de vísperas del oficio de difuntos. La antífona “*Ubi Caritas*” hace referencia a los textos sobre el amor y la fraternidad de las cartas de San Juan, la primera carta de San Pablo a los Corintios y al evangelio de San Juan.

La propiedad semántica de estos textos en el contexto social está dado por la lengua en la que fueron escritos, el latín. Durante siglos fue el idioma principal de la iglesia, la representación semántica de estos textos hacen parte de una tradición espiritual y religiosa muy fuerte en Occidente. Cuando se relacionan estos textos a las composiciones musicales heredan ese carácter semántico a la obra musical que sirve como instrumento de comunicación del mensaje espiritual que contiene la composición, como sucede en el caso de las tres composiciones de Lauridsen analizadas en el presente trabajo.

3.1.4 Análisis de los resultados que estructuran el discurso musical

El proceso de investigación y análisis de elementos musicales y semánticos, permitieron observar que existe una relación clara entre los elementos del lenguaje musical y los elementos semánticos en las tres obras religiosas de Lauridsen, que refleja el discurso del compositor

El texto de dicho discurso está escrito desde lenguaje musical, utilizando diferentes recursos estilísticos y estéticos que responden a diferentes concepciones semánticas de la música religiosa, contextualizadas por medio de la referencia al discurso religioso y relacionándolas a sus elementos textuales, como oraciones, responsorios y antífonas, específicamente en *Latin*.

Lauridsen relaciona el lenguaje musical contemporáneo con las prácticas musicales que evolucionaron desde el siglo VI hasta nuestros días. Es por medio de dicha relación que se genera el dialogo entre lo contemporáneo y lo antiguo, que expresa el contenido espiritual del discurso, presentado por el compositor, en las obras “*O Magnum Mysterium*” (1994) y “*O Nata Lux*” (1997) y “*Ubi Caritas*” (2000) comunicando un conocimiento profundo de lo que la música religiosa, en especial relacionada con los texto religiosos, representa en el contexto de la iglesia.

Usa el lenguaje musical, en comparación con lenguaje hablado, para transmitir, por medio del discurso musical, los mensajes que están inmersos en los textos de sus composiciones, permitiendo resaltar las relaciones semánticas en las obras.

Utiliza recursos variados en la obra “*Ubi Caritas*” (2000), como referencias y modulaciones. Presenta una estructura a la manera de *Collage* en diferentes momentos, explicando cada momento del texto religioso. Es un uso de los elementos que remite sentimientos del amor divino, y que se relaciona con el texto religioso, “*Donde hay caridad y amor, allí está Dios*”. Esta frase que originalmente aparece en latín, es acompañada por la melodía de la antífona gregoriana, y en la obra se vuelve un punto de recuerdo importante, aparece al principio, en el desarrollo y al final, el mensaje aparece intrínseco diciendo; “*recuerden, donde hay caridad y amor, allí está Dios*”.

En “*O Magnum Mysterium*” (1994), la insistencia en la figura retórica *exclamatio* en el tema principal comunica la grandeza del nacimiento de Cristo “*Oh, gran Misterio*”. Sobre estas palabras se desarrolla todo el discurso, creando atmosferas armónicas y dando gran relevancia al uso de la cadencia rota.

En “*O Nata Lux*” (1997) el tema principal que funciona como un pedal de la frase, expresa la oración íntima que va hacia la alabanza de Dios por medio de la descripción del ser de Cristo “*Oh luz nacida de la luz, Jesús redentor de los siglos*” y en forma de súplica aumenta la tensión “*Misericordiosamente considera dignas*” y volviendo a la relajación, en un acorde de sexta en tónica, precedido por una cadencia plagal termina con la frase “*Las oraciones que te dirigimos*”

Este tipo de percepciones se generan después de hacer un minucioso análisis del discurso del compositor. Las tres obras representan de forma global una relación profunda con el campo religioso, lo que le da sentido semántico a las composiciones de Lauridsen y las articula como discurso musical.

Pueden ser comprendidas, porque representan un ejemplo de la unión entre lenguaje musical (estructura y referencia) y contenido religioso. Como totalidad son símbolos para los que están inmersos en el contexto religioso cristiano, que pueden relacionar este tipo de sonoridades con sentimientos religiosos como la paz, el amor, la fe, la confianza en lo sobrenatural, lo divino.

Dicha comprensión no la da el texto religioso, sino el discurso que gracias a sus múltiples referencias, tanto musicales, como contextuales, articulan el mensaje que las obras transmiten. El uso de la referencia se basa en la tradición, y esta última da legitimidad al discurso porque lo ubica en un contexto determinado, conocido por una comunidad específica que puede comprenderlo. (Benveniste, 1971).

A partir de este trabajo, se determina que:

- El lenguaje musical, al igual que el lenguaje hablado, está configurado por estructuras, normas y leyes, que permiten la representación de contenidos por medio del discurso en un contexto determinado.
- El discurso musical es el resultado de la relación de todos los elementos del lenguaje musical y de contenidos semánticos inmersos en la elaboración de un proceso compositivo. El texto de ese discurso representa la obra musical.
- El contenido semántico de las obras de Morten Lauridsen, analizadas en el presente trabajo, es dado por la relación entre los elementos del lenguaje musical y contextual, configurando el discurso.

3.2 APOORTE AL PROCESO FORMATIVO EN DIRECCIÓN MUSICAL

La obra coral religiosa de Morten Lauridsen, y en especial las obras aquí analizadas son piezas que hacen parte de la práctica coral en Colombia. Agrupaciones como el Coro Filarmónico Juvenil, de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el coro Compacto, el coro de la Universidad Pedagógica Nacional, el coro de la Universidad de los Andes, el coro de la Universidad Javeriana, el coro de la Universidad Industrial de Santander, el coro de la Universidad Eafit de Medellín entre otros han interpretado estas obras de la literatura coral religiosa, con una gran calidad, pero en muchas ocasiones desconociendo todo el tesoro y la información inmersa dentro de estas tres obras corales. En muchas ocasiones la falta de conocimiento de los elementos que configuran la obra coral religiosa de Lauridsen por parte del director, no permite que los músicos y el público puedan disfrutar de cada momento entrelazado por el compositor en sus obras. Muchos detalles vitales para la interpretación se olvidan o simplemente se omiten

favoreciendo los elementos únicamente musicales, sin observar que la perfecta interpretación de estos está a merced del conocimiento de los elementos contextuales y semánticos que dan sentido a las composiciones de Lauridsen.

En la Universidad Pedagógica Nacional reciben el grado cada semestre un grupo reducido de directores. Estos estudiantes de dirección dejan la carrera llevando consigo solo los conocimientos básicos de la técnica. Es importante que los estudiantes del departamento de educación musical en carrera utilicen diferentes recursos que les permitan el desarrollo de sus habilidades interpretativas, tan necesarias en su labor profesional.

El trabajo investigativo sobre la obra coral religiosa de Morten Lauridsen es un esfuerzo por ahondar en la labor analítica que un director-intérprete debe aplicar en pro del buen desarrollo de la actividad musical con fines interpretativos. (Vierge, 2000). La interpretación pasa por diferentes momentos de preparación. Uno de los más importantes es el análisis del discurso musical, donde el director articula y desarrolla su propio concepto desde la comprensión de los elementos que componen la obra, su incidencia contextual y la concepción semántica de lo que representa el discurso de un compositor para él como director musical y para la sociedad.

La investigación aporta a la academia una forma de hacer análisis del discurso musical desde las concepciones semánticas del mismo, relacionando los elementos propios del lenguaje musical y del contexto que refuerzan el sentido representativo de las obras analizadas. Se puede aplicar a cualquier composición de base tonal del repertorio musical.

Es una metodología propuesta desde la labor investigativa en música, que pretende ir más allá, en búsqueda del aspecto global de la obra musical y los elementos que la configuran como discurso en la sociedad.

El análisis del discurso proporciona herramientas que contribuyen a la formación técnica del músico como a la concepción global de las obras que interpreta, permitiéndole desarrollar una interpretación musical responsable.

Sin el análisis de los elementos del lenguaje musical no se puede comprender una obra a nivel formal y estructural. Sin el análisis del contexto en el que la obra se encuentra inmersa y en la que se presenta como discurso, la labor interpretativa sería imprecisa.

La labor de la investigación sobre los elementos que determinan la música en el contexto se encuentra reservada solo para las personas que se especializan en teoría de la música y materias afines, pero es vital para la labor interpretativa de todo músico, independientemente de su área específica de conocimiento.

Por lo tanto se puede proponer a partir de la metodología desarrollada en el presente trabajo, un esquema para los estudiantes de dirección musical del departamento de Educación Musical de la Universidad Pedagógica Nacional, que les permita ahondar en los elementos de las obras que van a dirigir en pro del desarrollo de su conocimiento estilístico, musical y profesional. Tal desarrollo sugeriría tener en cuenta el aspecto analítico por parte de los maestros de dirección, que pueden utilizar las pautas aquí presentadas para enriquecer el conocimiento interpretativo desde el análisis del discurso musical.

CONCLUSIONES

El discurso musical en la obra coral de Morten Lauridsen se construye a partir de referencias que se expresan en elementos musicales y contextuales, y que contienen en sí características semánticas, dadas por la historia y la tradición, dentro del contexto cristiano de Occidente. Las relaciones entre los elementos y su comunicación por medio del lenguaje musical, articulan el proceso discursivo de las obras corales.

El análisis de los elementos del discurso musical en la obra coral religiosa de Morten Lauridsen permite el reconocimiento del contenido semántico del lenguaje musical inmerso en la forma y estructura de las obras corales. La comprensión profunda de los elementos del lenguaje musical en las tres obras religiosas facilitará la labor conceptual necesaria para el desarrollo interpretativo y discursivo de la obra coral religiosa.

El análisis musical y discursivo en las obras de Lauridsen permite observar las relaciones comunicativas que desde el contexto del lenguaje musical y verbal articulan el discurso musical. Su categorización ayuda a la selección de elementos fundamentales para la descripción precisa de las cualidades de las tres obras corales.

El estudio de los elementos melódico, armónico y textural en las obras "*Ubi Caritas Et Amor*", "*O Nata lux*" y "*O Magnum Mysterium*" determinó el estado discursivo de las obras, relacionadas entre sí por elementos del lenguaje musical que fue articulado desde la neotonalidad por Lauridsen. La comparación y similitud coherente de los elementos en las tres composiciones determinan el valor discursivo de la obra religiosa del compositor.

La relación entre los elementos musicales y contextuales, con elementos derivados del canto gregoriano es evidente, no solo por las referencias directas a antífonas extraídas del repertorio musical religioso, sino también por la estructura fraseológica; rítmica, interválica, melódica y funcional que componía la mayoría de los motivos principales en las obras de Lauridsen, y el consecuente desarrollo dinámico y prosódico de los temas al estilo melódico en la música gregoriana.

Los elementos semánticos que constituyen la obra coral religiosa de Morten Lauridsen son dados por el contexto, por tanto no solo son textuales, sino musicales e históricos. El género coral religioso, es semántico por su evolución en la historia usada para los servicios litúrgicos. El elemento referencial del coral religioso y de la música gregoriana aporta valores semánticos porque fueron prácticas desarrolladas para el contexto religioso en Occidente. La estructura musical descendiente de la tonalidad, nace de las prácticas y esfuerzos por determinar una forma sencilla y coherente para el canto coral dentro de los servicios litúrgicos, especialmente luteranos. El idioma y los textos que acompañan las obras pertenecen a la tradición de la iglesia y su uso tradicional, referencial, fue una práctica común en las composiciones de diferentes autores a través de los siglos.

La obra coral religiosa de Lauridsen recibe su valor semántico en tanto está estructurada por diferentes elementos que en la historia han hecho parte de diferentes discursos en el contexto cristiano. La tradición del uso de estos elementos sitúa las composiciones de Lauridsen en un fenómeno discursivo especial, donde el compositor contrapone elementos discursivos antiguos y contemporáneos, revitalizando desde el lenguaje musical, las distintas lógicas utilizadas por la Iglesia católica desde su principio.

La investigación cualitativa desde el enfoque analítico descriptivo permite determinar elementos musicales y conceptuales importantes, que comparados

entre sí permiten la comprensión del discurso y del impacto histórico del mismo en el contexto.

El método de análisis del discurso musical, aplicado en la obra musical religiosa de Lauridsen, puede aplicarse en cualquier composición musical de base tonal y aporta elementos de tipo estilístico, histórico, musical y semántico que desarrollados por el director intérprete pueden dar un acercamiento más preciso a al discurso propuesto por el compositor en su obra.

La formación del director coral y orquestal de la Universidad Pedagógica Nacional en el campo analítico-discursivo, enriquece el conocimiento específico musical, tan necesario para el desarrollo de la labor interpretativa en diferentes escenarios sociales, educativos, y pedagógicos.

LAUS DEO

BIBLIOGRAFÍA

- Benedictenes Of Solesmes. (1961). *The Liber Usualis*. Tournai (Belgium)-New York. EE.UU: Desclee Company.
- Benveniste, É. (1971). *Problemas de Lingüística general I*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Cerda Gutiérrez, H. (1993). *Los elementos de la investigación*. Quito: El Búho.
- Charadeau, P., & Maingueneau, D. (2005). *Diccionario del análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Charaudeau, P. (2009). *Análisis del discurso e interdisciplinariedad en las ciencias humanas y sociales*. Recuperado el 10 de Octubre de 2015, de Sitio web de Patrick Charaudeau: <http://www.patrick-charaudeau.com/Analisis-del-discurso-e.html>
- Chomsky, N. (1979). *Sintáctica y semántica en la gramática generativa*. Siglo XXI editores.
- Domínguez, J. L. (29 de junio de 2013). *Música y Liturgia*. Recuperado el 17 de octubre de 2015, de <https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/29/liturgia-y-comunicacion-6-musica-religiosa-musica-sagrada-y-musica-liturgica/>
- Fibris, R. (20 de diciembre de 2012). *Resonari Fibris, Música antigua*. Recuperado el septiembre de 2015
- Franquesa, A. M. (2002). Breve reseña de la aplicación del análisis crítico del discurso a estructuras léxico-sintácticas. *Onomázein - Universidad Tecnológica Metropolitana de Santiago* (7), 449-462.
- G. Morzing Corporation. (21 de 10 de 2011). *Método Analítico de la Investigación* . Recuperado el 6 de Septiembre de 2015, de blogspot:

<http://gmorzingc.blogspot.com.co/2011/10/metodo-analitico-de-la-investigacion.html>

- Galindo, J. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson.
- González, M. d. (Noviembre de 2012). *El análisis musical y su metodología*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2015, de Sitio web academia.edu: http://www.academia.edu/4480155/An%C3%A1lisis_musical._Teor%C3%A1Da_para_1o
- Kutschera, F. V. (1979). *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Laclau, E. (1996). *Biblioteca ITAM*. Recuperado el 21 de Agosto de 2015, de Discurso: <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/68/ErnestoLaclauDiscurso.pdf>
- Lauridsen, M. (1994). *O Magnum Mysterium*. *O Magnum Mysterium* . Los Angeles, California, EE.UU: Lilypond.org.
- Lauridsen, M. (1997). *O Nata Lux*. *O Nata Lux* . Los Angeles, EE.UU.
- Lauridsen, M. (2000). *Ubi Caritas*. *Ubi Caritas* . Los Angeles, California, EE.UU: Songs of Peer, Ltd.
- López, C. (2010). *CECIES Pensamiento Latinoamericano y alternativo*. Recuperado el 8 de Septiembre de 2015, de Diccionario del pensamiento alternativo II - Discurso.
- Maingueneau, D. (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Madrid: Nueva Visión.
- Manzano, V. (2005). *Introducción al análisis del Discurso*. Recuperado el 13 de Julio de 2015, de Sitio web Universidad de Sevilla: <http://www.aloj.us.es/vmanzano/docencia/metodos/discurso.pdf>

- Martínez, C. V. (2012). *Análisis crítico del discurso verbal y del discurso gestual del director coral*. Bogotá: UPN, trabajo monográfico.
- Meyer, W., & Van Dalen, D. (12 de Septiembre de 2006). *La investigación descriptiva*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2015, de Noemagico: <http://noemagico.blogia.com/2006/091301-la-investigacion-descriptiva.php>
- Padilla, A. (2000). El análisis musical dialéctico. *Revista de musicología argentina*, 74.
- Pierce, C. (s.f.). *Scribd. inc*. Recuperado el 26 de octubre de 2015, de <http://es.scribd.com/doc/8579049/Charles-Sanders-Pierce-Definicion-y-Clasificacion-Del-Signo>
- Project Petrucci LLC. (2006). *International Music Score Library Project*. Recuperado el 18 de octubre de 2015, de http://imslp.org/wiki/Main_Page
- Raybon, L. (2003). *An old from newly clothed: exploration and conductro's analyses of Morten Lauridsen's Madrigali: Six "Fire Songs" on italian renaissance poems*. Louisiana: Trabajo monográfico, facultad de artes, Universidad de Louisiana.
- Rocha Alonso, A. (2004). *La Música/ Las Músicas / Cuerpo y Discurso Musical. Un enfoque Peirceano del fenómeno de la música*. Recuperado el 5 de Agosto de 2015, de Sitio Web Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires: <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/delcoto/textos/Ponencia%20Jornadas%20Peirce.doc>.
- Rodríguez, G., Gil Flores, J., & García Jimenez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Granada: Aljibe.
- Schoenberg, A. (1994). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.

- Sil, E. c. (28 de FEBRERO de 2013). *En clave de Sil*. Recuperado el 07 de SEPTIEMBRE de 2015, de <http://enclavedesil.blogspot.com.co/2013/02/onata-lux-de-lauridsen.html>
- Skriagina, S., Bedoya, A. (2012). Analizando la armonía en la composición neomodal y neotonal. *Pensamiento* , 4-23.
- Vierge, M. A. (2000). *Arte, música y semántica de autores*. Recuperado el 19 de octubre de 2015, de *Arte, música y semántica de autores.*: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/12/12055076.pdf>
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía Tomo 3*. Cooper City: SpanPress Universitaria.

ANEXOS

1. Lauridsen, M. (1994). Partitura O Magnum Mysterium. *O Magnum Mysterium* . Los Angeles, California, EE.UU: Lilypond.org. ISBN 0571521282
2. Lauridsen, M. (1997). Partitura O Nata Lux. *O Nata Lux* . Los Angeles, EE.UU. ISBN 9780571524150
3. Lauridsen, M. (2000). Partitura Ubi Caritas. *Ubi Caritas* . Los Angeles, California, EE.UU: Songs of Peer, ltd. ISBN 10: 0571529615.

O magnum mysterium

(Duración: 5' 45")

Morten Lauridsen (1943 -)

Adagio, molto legato e espressivo (♩ = c.72) *rit.* *a tempo*

Soprano
O mag-num mys-te - ri-um, O mag-num mys-te - ri-um,

Contralto
O mag-num mys-te - ri-um, O mag-num mys-te - ri-um, et ad-mi-

Tenor
O mag-num mys-te - ri-um, O mag - num mys-te - ri - um,

Bass
O mag-num mys-te - ri-um, O mag - num mys-te - ri - um,

9 *p* *mp*

Soprano
sa - cra - men - tum, et ad-mi - ra - bi - le, et ad - mi -

Contralto
ra-bi-le sa - cra-men - tum, et ad-mi - ra - bi - le, et ad - mi -

Tenor
sa - cra-men - tum, et ad-mi - ra - bi - le, et ad - mi -

Bass
sa - cra-men - tum, et ad-mi - ra - bi - le, et ad - mi -

16 *rit.* *a tempo* **Poco più mosso** (♩ = c.76) *poco rit.* *a tempo*

Soprano
ra-bi-le sa - cra-men-tum, O mag-num mys-te - ri-um, O mag-num mys-

Contralto
ra-bi-le sa - cra-men-tum, O mag-num mys-te - ri - um, O mag-num mys-

Tenor
ra-bi-le sa - cra-men-tum, O mag-num mys-te - ri-um, O mag - num mys-

Bass
ra-bi-le sa - cra-men-tum, O mag-num mys-te - ri-um, O mag - num mys-

25

te - - ri - um, vi - de - rent Do - mi - num, ut a - ni - ma - - li - a - - vi -

te - ri - um, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num, ut a - ni - ma - - li - a - - vi -

te - - ri - um, vi - de - rent Do - mi - num, ut a - ni - ma - - li - a vi -

te - - ri - um, vi - de - rent Do - mi - num, ut a - ni - ma - - li - a vi -

32

de - rent Do - mi - num - na - tum, ja - cen - tem in præ - se - pio! Be - a - ta Vir - - go, cu - jus

de - rent Do - mi - num na - tum, ja - cen - tem in præ - se - pio! Vir - - go, cu - jus

de - rent Do - mi - num - na - tum, ja - cen - tem in præ - se - pio! Vir - - go, cu - jus

de - rent Do - mi - num - na - tum, ja - cen - tem in præ - se - pio! Vir - - go, cu - jus

40

vis - ce - ra me - ru - e - runt, Be - a - ta Vir - - go, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum -

vis - ce - ra me - ru - e - runt, Vir - - go, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum -

vis - ce - ra me - ru - e - runt, Vir - - go, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum -

vis - ce - ra me - ru - e - runt, Vir - - go, por - ta - re Do - mi - num Chris - tum. Al - le -

46 *a tempo, poco deliberamente* *mf* *a tempo* *poco rit.* *f*

S1
lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

S2
O mag - num mys - te - ri - um, O mag - num mys - te - ri - um,

O mag - num mys - te - ri - um, O ma - num mys - te - ri - um, et ad - mi -

O mag - num mys - te - ri - um, O mag - num mys - te - ri - um,

lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

54 *mp* *mf* *rit.* *p*

sa - cra - mentum, ut a - ni - ma - - li - a - - vi - de - rent Do - mi - num na - tum, ja -

rabi - le sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - - li - a - - vi - de - rent Do - mi - num na - tum, ja -

sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - - li - a - - vi - de - rent Do - mi - num na - tum, ja -

sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - - li - a - - vi - de - rent Do - mi - num na - tum, ja -

62 *molto rit.* *a tempo* *poco rit.* *mp* *a tempo* *molto rit.* *Meno mosso* *ppp*

cen - tem in prae - se - pio. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

cen - tem in prae - se - pio. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

cen - tem Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

cen - tem in prae - se - pio. Al - le - lu - ia! Al - le - lu - ia!

O NATA LUX

from *Lux Aeterna*

Morten Lauridsen
(1997)

Molto espressivo (♩ = ca. 40) *rit.* **a tempo**

pp *p*

Soprano
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re

Alto
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re

Tenor
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re

Bass
O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re

rit. **a tempo** *rit.*

mp *mf* *p*

4

cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum lau - des pre - ces que su - me -

cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum lau - des pre - ces que su - me -

cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum lau - des pre - ces que su - me -

cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum lau - des pre - ces que su - me -

A **a tempo**

7

p *mp*

re. O na - ta lux, dig - na - re cle - mens

p *mp*

re. O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li, dig - na - re cle - mens

p *mp*

re. O na - ta lux, dig - na - re cle - mens sup - pli -

p *mp*

re. O na - ta lux de lu - mi - ne, dig - na - re cle - mens

10 *rit.* *a tempo* *rit.*

mf *p* *mf* *p*

sup - pli - cum, — dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, lau - des pre - ces que — su - me -

sup - pli - cum, — dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, lau - des pre - ces que su - me -

cum, — dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, lau - des pre - ces que — su - me -

sup - pli - cum, — dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, lau - des pre - ces que — su - me -

13 *a tempo*

mp *mp* *mp* *mp*

re. Qui car - ne quon - dam con - te - gi, — qui con - - - te -

re. Qui car - ne quon - dam con - te -

re. Qui car - ne quon - dam con - - te - gi, con - te -

re. Qui car - ne quon - dam con - te - gi, con - te -

16 *rit.* *a tempo* *molto rit.*

mp *p* *mp* *mp*

gi dig - na - tus es pro per - di -

gi — dig - na - - - tus es pro - per - - - di -

gi dig - na - - - tus es pro per - - - di - tis, per - di -

gi dig - na - tus es pro per - - - di - tis, per - di -

C a tempo

19 *f*

Four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff has a vocal line with lyrics: 'tis. Nos mem - bra con - fer,'. The second staff has lyrics: 'tis. Nos mem - bra con - fer, con - fer ef - fi -'. The third staff has lyrics: 'tis. Nos mem - - - bra con - fer'. The fourth staff has lyrics: 'tis. Nos mem - - - bra con - fer, con -'. Dynamics include *f* and accents.

22

Four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff has lyrics: 'con - fer ef - fi - ci, tu - i be - a - ti cor - - - por -'. The second staff has lyrics: 'ci, tu - i be - a - ti'. The third staff has lyrics: 'ef - fi - ci, tu - i be - a - ti cor - - -'. The fourth staff has lyrics: 'fer ef - fi - ci, tu - i be - a - ti cor - - -'. Dynamics include *mf* and *mp*.

molto rit. **D** a tempo

25

Four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff has lyrics: 'is, tu - i be - a - ti cor - por - is. O na - ta lux de lu -'. The second staff has lyrics: 'cor - - - por - is. O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sac - cu -'. The third staff has lyrics: '- - - - - por - is. De lu - mi - ne, sac - cu -'. The fourth staff has lyrics: '- - - - - por - is. De lu - mi - ne, sac - cu -'. Dynamics include *p* and *mp*.

28 *mp* *mf* *rit.*

- mi - ne, O na - ta lux de lu - mi - ne,

mp *mf*

li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,

mp *mf*

li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,

mp *mf*

li, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum, dig - na - re cle - mens sup - pli - cum,

31 *a tempo* *rit.* *a tempo* *rit.* *molto rit.*

mp

lau - des pre - ces que su - me - re, lau - des pre - ces que su - me -

mp

lau - des pre - ces que su - me - re, lau - des pre - ces que su - me -

mp

lau - des pre - ces que su - me - re, lau - des pre - ces que su - me -

mp

lau - des pre - ces que su - me - re, lau - des pre - ces que su - me -

E *meno mosso* *molto rit.* *lunga*

35 *p*

- re. O na - ta lux de lu - mi - ne, Je - su re - demp - tor sae - cu - li.

p

- re. O na - ta lux de lu - mi - ne.

p

- re. O na - ta lux de lu - mi - ne.

p

- re. O na - ta lux de lu - mi - ne.

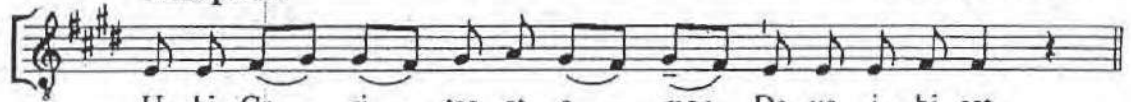
Richard H. Trame, S.J., in pace

Ubi Caritas et Amor

Antiphon

Morten Lauridsen

All Men



Adagio, flowing (♩ = ca. 56)

Soprano

U - bi ca - ri - tas — et a - mor, De - us i - bi

Alto

U - bi ca - ri - tas, — u - bi ca - ri - tas, i - bi

Tenor

U - bi ca - ri - tas, u - bi ca - ri - tas, i - bi

Bass

U - bi ca - ri - tas et a - mor, De - us i - bi

Adagio, flowing (♩ = ca. 56)

(for rehearsal only)

3

est. Con-gre-ga-vit nos in u-num, con-gre-ga-vit nos in u-num Chris -

est. Con-gre-ga-vit nos in u-num, con-gre-ga-vit nos in u-num Chris -

est. Con-gre-ga-vit nos in u-num, con-gre-ga-vit nos in u-num Chris -

est. Con-gre-ga-vit nos in u-num, con-gre-ga-vit nos in u-num Chris -

6

rit. . . . **A** A tempo

ti a - mor.

ti, Chris-ti a mor.

ti, Chris-ti a mor. *mp* U - bi ca - ri - tas et a -

ti, Chris-ti a mor.

rit. . . . **A** A tempo

9 *mp* U - bi ca - ri - tas — et a - mor, — et a - mor —

mp u - bi ca - ri - tas — et a - mor, — et a - mor —

mor. De - us i - bi est. Con - gre - ga - vit nos in u - num, con - gre - ga - vit nos in
Con - gre - ga - vit, con - gre - ga - - -

mp Con - gre - ga - vit, con - gre - ga - - -

12 *p* Chris - ti a — mor.

p Chris - ti a — mor.

u - num Chris - ti a - mor.

vit *p* Chris - ti a — mor.

B Più mosso, joyfully (♩ = ca. 80)

15 *mf*

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

B Più mosso, joyfully (♩ = ca. 80)

mf

18

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum.

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul -

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul -

21 *mf*

Ex - ul - te - mus, ex - ul - te

mf

Ex - ul - te - mus, ex - ul - te

te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur. Ti - me - a - mus et a -

te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur. Ti - me - a - mus et a -

24 *mp* [C]

- mus. Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin -

mp

- mus. Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin -

mp

me - mus De - um vi - vum. Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin -

mp

me - mus De - um vi - vum. Et ex cor - de di - li - ga - mus nos sin -

[C]

27

ce - ro, nos sin - ce - ro, Et ex cor - de dil - li - ga - mus nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro, Et ex cor - de di - li - ga - mus

ce - ro, nos sin - ce - ro, Et ex cor - de di - li - ga - mus

ce - ro, nos sin - ce - ro, Et ex cor - de di - li - ga - mus

ce - ro, nos sin - ce - ro, Et ex cor - de di - li - ga - mus

31

ce - ro, nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro.

nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro.

nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro.

nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro.

nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro, nos sin - ce - ro.

35 D *mf*

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

mf

Ex - ul - te - mus, Ex - ul - te - mus et in ip - so ju - cun - de - mur.

D *mf*

38 *f*

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum. Ti - me - a - mus et a -

f

Ti - me - a - mus et a - me - mus De - um vi - vum. A - - me -

f

A - - me -

f

A - - me -

f

rit. E

41 *mf*

mus De-um vi - vum.

mus De-um vi - vum.

mus De-um vi - vum.

mus De-um vi - vum. U - bi ca - ri - tas et a - mor, De-us i - bi est.

rit. E

F Tempo primo

44 *mp*

U - bi ca - ri - tas, u - bi ca - ri - tas, i - bi est. Si - mul er - go cum in

U - bi ca - ri - tas et a - mor. De - us i - bi est. Si - mul er - go cum in

U - bi ca - ri - tas, u - bi ca - ri - tas, i - bi est. Si - mul er - go cum in

U - bi ca - ri - tas et a - mor. De - us i - bi est. Si - mul er - go cum in

F Tempo primo

mp

47

u-num. Si-mul er-go cum in u-num, con-gre - ga

u-num. Si-mul er-go cum in u-num, con-gre - ga

u-num. Si-mul er-go cum in u-num, con-gre - ga

u-num. Si-mul er-go cum in u-num, con-gre - ga

50

G

mur:

mur:
mur:

mp Ne nos men-te di-vi - da - mur, ca-ve-a-mus, ca-ve -
mp ne nos men-te di-vi -

mur: Ne nos, ne nos men-te

G

54 *mp*

Ne nos men-te di-vi - da - mur,

mp

Ne nos men-te di-vi - da - mur, ca - ve - a - mus, ca - ve -

ca - ve - a - mus,

a - mus, ca - ve - a - mus,

da - mur,

di - vi - da - mur, ca - ve - a - mus, ca - ve -

rit. [H] A tempo

57 *mf* *f*

ca - ve - a - mus. Ces - sent jur - gi - a ma - lig - na,

mf *f*

a - mus. Ces - sent jur - gi - a ma - lig - na,

mf *f*

ca - ve - a - mus. Ces - sent

mf *f*

a - mus. Ces - sent

rit. [H] A tempo

61

ces-sent ma-lig - na — li - tes. Et in me - di - o — nos - tri sit — Chris - tus De -

ces - - sent. Et in me - di - o nos - tri sit Chris - tus De -

ces - - sent. Et in me - di - o nos - tri sit Chris - tus De -

64

us. *mf*

us. *mf*

us. *mf* Ne nos men - te di - vi - da - mur, ' ca - ve - a

Ne nos men - te di - vi - da - mur, ' ca - ve - a - mus, ca - ve - a

us. *mf* Ne nos, ne nos men - te di - vi - da

us. *mf*

68 *mf*

Ne nos men-te di-vi - da - mur, ca-ve - a - -

mf

Ne nos men-te di-vi - da - mur, ca-ve - a-mus, ca-ve - a - -

mf

mus, ca - ve - a - - mus, ca - ve -

mf

mur, ca - ve - a - mus, ca-ve - a - -

rit. I A tempo

72 *ff*

- - mus. Ces-sent jur-gi - a ma-lig-na, ces-sent ma-lig - na, - li - tes.

ff

- - mus. Ces-sent jur-gi - a ma-lig-na, ces-sent ma-lig - na, - li - tes.

ff

a - mus. Ces - - sent, ces - - sent,

ff

- - mus. Ces - - sent, ces - - sent,

rit. I A tempo

rit. **J** Più mosso, joyfully
f (♩ = ca. 80)

75

Et in me-di-o nos-tri sit Chris-tus De-us.

Et in me-di-o nos-tri sit Chris-tus De-us.

Et in me-di-o nos-tri sit Chris-tus De-us.

Et in me-di-o nos-tri sit Chris-tus De-us.

rit. **J** Più mosso, joyfully
f (♩ = ca. 80)

78

A - - men, A - men,

A - - men, A - men,

- - men, A - men, A - men, A - - men, A -

A - - men, A - men,

A - - men, A - men,

A - - men, A - men,

A - - men, A - men,

81

A - men, A - men, A - men, A - men.

84

A-men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men, A - men.

molto rit. **K** *Tempo primo* *molto rit.*

87 *mf* *p* *pp* niente

A - - men, A - men, A - men.

mf *p* *pp* niente

- - - men, A - men, A - men.

mf *p* *pp* niente

- men. U - bi ca - ri - tas - et a - mor. De - us i - bi est. A - men.

mf *p* *pp* niente

A - - men, A - men, A - men.

molto rit. **K** *Tempo primo* *molto rit.*

mf *mp* *pp*

(ca. 7:10)

UBI CARITAS ET AMOR

Ubi caritas et amor,
Deus ibi est.
Congregavit nos in unum Christi amor.
Exsulemus et in ipso jucundemur.
Timeamus et amemus Deum vivum.
Et ex corde diligamus nos sincero.

*Where there is charity and love,
God is there.
The love of Christ has gathered us together.
Let us rejoice and be glad in it.
Let us revere and love the living God.
And from a sincere heart let us love one
another.*

Ubi caritas et amor,
Deus ibi est.
Simul ergo cum in unum
congregamur:
Ne nos mente dividamur,
caveamus.
Cessent jurgia maligna, cessent lites.
Et in medio nostri sit Christus Deus.

*Where there is charity and love,
God is there.
Likewise, therefore, when we come together
let us be united as one:
let us be careful, lest we be divided
in intention.
Let us cease all quarrels and strife.
And let Christ dwell in the midst of us.*

AMEN

AMEN

Commissioned by the Clay Fund of Loyola Marymount University,
Los Angeles, for its University Choruses.

Premiered at Loyola Marymount University in December, 1998,
Dr. Mary C. Breden, Conductor, Loyola Marymount University Chorus
Fr. Thomas P. O'Malley, S.J., President, Loyola Marymount University

This motet was composed in celebration and gratitude for the glorious and
enduring service to God, Man, and Loyola Marymount University by
President O'Malley and the late Fr. Trame.

Morten Lauridsen, longtime Chair of the Composition Department at the
University of Southern California Thornton School of Music, is most noted
for his six vocal cycles—*Les Chansons des Roses* (Rilke), *Mid-Winter
Songs* (Graves), *Madriguli: Six "Firesongs" on Italian Renaissance Poems*,
Cuatro Canciones (Lorca), *A Winter Come* (Moss) and *Lux Aeterna*. His
series of sacred *a cappella* motets, which includes *O Magnum Mysterium*,
have become standard works in the literature and are featured regularly by
distinguished choruses and soloists throughout the world.

Cover painting: El Greco, *The Saviour*
Greco Museum, Toledo, Spain